

PIERMARIO VESCOVO

TERENTIUS CUM FIGURIS (PRELIMINARI A UNA RICERCA)*

1. L'oggetto di partenza (o di arrivo) del progetto di ricerca che qui si presenta è la celebre edizione delle commedie di Terenzio apparsa a Lione nel 1493, per i tipi di Johannes Trechsel, allestita da Jodocus Ascensius Badius.¹ L'ipotesi

* Il presente contributo, arricchito da un minimo corredo di note, è stato redatto per un seminario tenuto presso l'Università di Bologna: ringrazio Loredana Chines che mi ha dato l'occasione di esporre pubblicamente le linee del progetto che qui si presenta. Grazie anche per spunti e indicazioni a Riccardo Drusi, Gianni Guastella, Stefano Mazzoni, Marzia Pieri. Per le immagini messe a confronto (il Terenzio lionese del 1493, i codici francesi dell'età Carolingia e i due grandi codici terenziani dell'inizio del XV secolo) il lettore potrà ricorrere a una visualizzazione completa nel sito di Gallica (http://www.bnf.fr/en/collections_and_services/digital_libraries_gallica.html). Un grosso problema è posto dalla possibilità di riprodurre le immagini richiamate nel testo, condizione del resto espressa da un recente volume, apparso dopo la data di scrittura del presente contributo: *Terence Between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration, Commentary and Performance*, a cura di A.J. TURNER e G. TORELLO-HILL, Leiden-Boston, Brill, 2015, come mostra il suo scarso corredo iconografico e l'opzione del rinvio alle risorse della rete. Tale volume risulta peraltro interessante ai fini della presente analisi per l'idea della confrontabilità delle immagini di differente collocazione, nei contributi in esso raccolti ampiamente presente (si veda, in particolare, il ragionamento sull'intero arco della tradizione per la questione della definizione del Prologo come un personaggio nell'eccellente contributo di G. GUASTELLA, 'Ornatu prologi': *Terence's Prologues on the Stage/on the Page*, ivi, pp. 200-218). Non coinvolgo nella presente discussione lo (splendido) codice 'gemello' del Lat. 7889 della Bibliothèque Nationale de France, il ms. Auct. F. 2.13 della Bodleian Library di Oxford, di cui pure è disponibile una completa riproduzione in rete. Ovviamente i riscontri offerti per il primo sono identicamente applicabili anche al secondo. Avverto infine che tutte le traduzioni dal latino sono mie.

1. *Pub. Terentii Afri Comoediae in sua metra restitutae, interpretantibus Aelio Donato grammatico dignissimo, Guidone Iuuenale Cenomano, Io. Calphurnio, necnon & Seruio Iodocoque Badio Ascensio. Cum figuris aptissimis multisque in locis adiunctis dictio.* Di Josse de Bauw o Josse Van Asche (per qualcuno riferimento, nel nome, alla sua vera città natale), mi limito a richiamare qui poche, essenziali, informazioni: nato probabilmente a Gand nel 1461-1462; dal 1492 al 1498 è a Lione, dove lavora presso la tipografia di Jean Trechsel, fino alla morte di costui, di cui sposa la figlia. A Parigi dal 1499, è professore di umanità e tipografo, prima nella grande bottega di Jean Petit, poi a nome proprio in rue Saint-Jacques. Muore nel 1535. Cfr. P. RENOARD, *Bibliographie des*

di lavoro riguarda le sue figure notissime – soprattutto presso gli storici dello spettacolo –, pensando che esse non solo discendano per i rami di una secolare tradizione,² ma che si ispirino e si modellino direttamente nel riferimento a un esemplare figurato tardoantico.

Il Terenzio lionese – che conta una cinquantina di riprese di vario tipo – è uno dei libri d’inizio di carriera dell’umanista fiammingo, visto che il primo in assoluto (un’edizione delle *Orationes* di Filippo Beroaldo) si data appena all’anno precedente. La parte diretta di commentatore di Badio, che ha invece un ruolo fondamentale quale curatore e allestitore dell’impresa, come risulta dalla prefazione, è, alla lettera, laterale: egli si limita, infatti, ad alcune note aggiuntive al più ragguardevole commento terenziano che si era costituito nella seconda metà del XV secolo, quello di Guy Jouenaux (alla latina Guido Iuvenalis), a propria volta *summa* del fitto lavoro seguito al ritrovamento del commento di Elio Donato. In corso d’opera, su permesso dello stesso umanista, come egli stesso dichiara, Badio corregge e completa; e infatti nelle prime due commedie, evidentemente già impresse, le sue postille risultano aggiunte alla fine del volume. *Guidonis Iuvenalis natione Cenomani in Terentium familiarissima interpretatio cum figuris unicuique scenae praepositis*:³ come si vede dal titolo, il ruolo delle immagini – ben centocinquantanove – è

impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius imprimeur et humaniste, 1462-1535 (1894), rist. anast. Nieuwkoop, De Graaf, 1962, vol. I, pp. 1-38 (per Ferrara pp. 8-9). Conta moltissimo, per quel che riguarda gli anni di apprendistato dell’umanista fiammingo, il fatto che dopo Gand e Louvain egli abbia studiato a Ferrara (prima del 1492, probabilmente nel 1488-1489) con Battista Guarino e Filippo Beroaldo senior: si veda ora l’ampio materiale offerto da A. SEVERI, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l’Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, il Mulino, 2015. Si tratta presumibilmente di una tappa di formazione che avrà influito, in quegli anni capitali e in quel luogo, sulle sue curiosità relative alla cultura rappresentativa degli antichi, oltre alle competenze strettamente filologico-antiquarie.

2. Per una sintetica ricognizione d’insieme, con molte osservazioni rilevanti, sull’arco dell’intera tradizione e sprovvista di proiezioni fantastiche retrospettive (che si ritrovano anche in altri contributi dello stesso volume) si veda C. MOLINARI, *La memoria del teatro nel Medioevo e il caso Terenzio*, in *The Renaissance Theatre. Texts, Performances, Design*, II. *Design, Image and Acting*, a cura di C. CAIRNS, Aldershot, Ashgate, 1999, pp. 1-10. La parola ‘serie’ che adopero nel testo presume ovviamente l’inquadramento degli storici dell’iconografia teatrale, anche se il caso in questione mi sembra da considerare alla luce di differenti ambiti e competenze, in un reciproco arricchimento di prospettive. Oltre ai contributi specifici che si citano più sotto, si veda, per un orizzonte generale e problematico, l’eccellente saggio di R. GUARDENTI, *Teatro e iconografia: un dossier*, «Teatro e storia», XVIII, 2004, 25, pp. 11-101, cui rinvio per la bibliografia e le questioni di metodo.

3. Il ‘grammatico’ Guy Jouenaux, nativo del Maine (*natione Cenomani*), visse tra il 1450 e il 1507, fu allievo di Nicolas Le Pelletier, teologo e abate di Saint Sulpice de Bourges, confessore di Giovanna di Francia.

chiaramente richiamato nel suo fare corpo con la *familiarissima interpretatio* del commento di parole.

Queste figure sono state sempre considerate senza tenere in conto il testo che le accompagna e, di conseguenza, la loro funzione di partenza. Si tratta di un commento per immagini, da affiancare al commento per parole, come, del resto, risulta esplicitamente dall'avvertenza di Badio che apre il volume (*Jodocus Badius Ascensius lectoribus*), in cui si distingue un doppio livello: il commento di parole e le immagini preposte a ogni scena. Quest'ultime offrono dei *comica argumenta* immediati anche all'*illiteratus*, da intendersi ovviamente in un senso relativo, ovvero riferito al pubblico della scuola a cui si destinavano i nuovi prodotti a stampa, moltiplicando la diffusione rispetto a un manoscritto, da quelli di pregio della prima generazione alla produzione più corrente che fa seguito a questa.⁴

Una distinzione molto chiara si offre, dunque, tra ciò che spetta alla 'figura' in rapporto alla 'lettera', dei compiti del commento per parole e del commento per immagini, dove il secondo sembra riferirsi a quegli interessi per la cultura materiale del teatro antico, più lontani dalla specola degli *studia humanitatis*, non ancora oggetto di uno specifico discorso, e che lo stesso Badio realizzerà infatti pochi anni dopo nei *Prenotamenta ascensiana*, apparsi a Venezia nel 1502, dove il sapere teatrale in essi raccolto illumina a ritroso anche le *figure*.

Il Terenzio lionese – mentre apre una stagione nuova sul versante della stampa, come mostra la fitta serie di reimpressioni e riprese – chiude quella che in terra di Francia era cominciata all'inizio dello stesso secolo con due lussuosi manoscritti figurati, i cosiddetti *Térence du Duc de Berry* e *Térence des ducs*, di cui il secondo mostra – prima della riscoperta del commento di Elio Donato – esso stesso un commento, dovuto a certo Laurentius (fondatamente identificato con Laurent des Premierfaicts da Claudia Villa),⁵ tutt'altro che sprovvisto di note relative all'immaginazione del teatro degli antichi, col ricorso alle glosse di Servio a Virgilio in cui si descrive brevemente la scena e, soprattutto, a Isidoro di Siviglia, in cui si pone per secoli la base della rappresentazione teatrale degli antichi intesa come pubblica lettura. A questi riferimenti si ispira ovviamente l'immagine a tutta pagina che apre il codice, nel mito di Calliopo che trasforma il grammatico del IV secolo editore del testo delle commedie

4. Un'eccellente meditazione su questo punto è ora offerta, sul fronte delle stampe plautine e terenziane milanesi, con una ricognizione sulla forma più povera delle edizioni senza immagini, dal contributo di C. PASSERA, *Un teatro di carta. Gli incunaboli milanesi di Terenzio e Plauto*, «Annali di Storia moderna e contemporanea», n.s., II, 2014, 2, pp. 225-290.

5. Cfr. C. VILLA, *La «Lectura Terentii»*. Da Ildemaro a Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1984, pp. 241-247.

di Terenzio nel suo ‘pubblico lettore’ o *comedo*.⁶ Quello che conosce il miniatore – o più probabilmente il dettatore del programma iconografico di questo prezioso codice e del suo ‘gemello’ – coincide sostanzialmente con quanto ci racconta all’inizio del XIV secolo Nicolas Trevet, commentatore delle ritrovate tragedie di Seneca, e alcuni decenni dopo Pietro Alighieri, figlio di Dante, o Giovanni Boccaccio, a proposito della lettura del *comedo* nel luogo detto Teatro, accompagnata dalla visualizzazione dei *mimi larvati*.

2. Dobbiamo, a questo punto, considerare un dato forse sorprendente che riguarda non il Terenzio lionese in sé, e le varie altre edizioni terenziane *cum figuris* che da esso discendono e corrono per l’Europa, quanto la tradizione che lo precede a molta, anzi enorme, distanza e di cui questa ‘grande prima’ tipografica sembra raccogliere, in realtà, da lontano, le tracce.

L’idea che sottopongo alla comune attenzione è, come ho premesso, quella di una ininterrotta trasmissione di un patrimonio di immagini, intorno al caso specialissimo della tradizione del libro terenziano, che raccorda l’antichità al cosiddetto Rinascimento, che non segnerebbe da tale punto di vista stacchi o rivoluzioni particolari, ma semmai la comprensione rinnovata alla luce di nuove acquisizioni di un sapere che attraversa i secoli. Il commento per immagini, affiancato al commento scritto, nell’edizione lionese suppone, in parole povere, un più meditato ritorno al corredo figurativo antico, pur oggetto di una mai interrotta continuità.

È ampiamente noto come un’edizione che immediatamente segue la lionese – quella di Johannes Gruninger a Strasbourg del 1496 – mentre riprende *in toto* testo e commento, abbassa considerevolmente il ruolo delle immagini e la loro consapevolezza o complessità: non solo perché ne diminuisce drasticamente il numero, ma perché ne depaupera il valore, per evidenti ragioni di comprensione. Basti confrontare l’immagine a tutta pagina che sostituisce allo spaccato dell’edificio chiamato *Theatrum*, caratterizzato da elementi compresi nella loro struttura e funzione (il *proscenium* ‘a porte’, la disposizione circolare del pubblico, il suonatore di flauto che precede l’uscita degli attori sulla scena, la ‘tribuna’ degli edili ecc.), un *Theatrum* quale struttura di pura fantasia ‘gotica’ dove dai tre piani di una loggia alcune persone si affacciano verso l’esterno (i ‘fornici’ con le prostitute, posti ai piedi dell’edificio Teatro, restano il dato più puntuale di ambientazione).

6. Sulla ricomprensione nel Terenzio lionese del Prologo come personaggio e sulla destinazione all’ufficio del mitico Calliopo (già fatto diventare da grammatico curatore del testo terenziano suo ‘lettore unico’ nello spazio del Teatro, per cui cfr. il mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 137-172) rinvio all’analisi di Guastella, nel saggio cit. più sopra.

Possiamo, intanto, osservare un dato di tradizione. L'illustrazione del 'contenuto' delle commedie terenziane, delle loro trame come *fabulae* (nello stesso senso in cui si illustrano, per implicare un'altra ricca tradizione coeva, le novelle del *Decameron* e specificamente nella miniatura francese del XV secolo) sembra raccordare, non nell'eccellenza del manufatto ma nella modalità figurativa, l'edizione di Strasburgo alle grandi imprese terenziane francesi d'inizio secolo, vale a dire i già citati *Térence des Ducs* e il suo parente prossimo conservato presso la Bibliothèque Nationale.⁷

Il rapporto è il medesimo: una figura iniziale che visualizza (in una direzione che per pura comodità definiremo di 'immaginazione medievale': si veda l'esempio del Vaticano lat. 3305 di cui parleremo più oltre) la rappresentazione teatrale come lettura pubblica accompagnata dalle prestazioni dei mimi e una ricca serie di illustrazioni dedicate al contenuto narrativo delle singole commedie. Di contro, nel Terenzio lionese, una rinnovata considerazione dell'edificio Teatro, attraverso una visione per 'squarcio' delle sue pareti, mostrato nel suo funzionamento e un sistema rappresentativo ricompreso, commedia per commedia e scena per scena, visualizzando il contenuto dei testi terenziani (chiariremo meglio come) 'sopra a un palcoscenico'.

Non si potrà non notare, tuttavia, paragonando sveltamente il corredo illustrativo dei codici più antichi ai Terenzi miniati di inizio del XV secolo e all'edizione lionese, la costanza di un dato: la sostanziale coincidenza del numero delle figure e la collocazione di queste all'inizio di ciascuna scena di ciascuna commedia, facendo di queste serie, di fatto, delle rubriche didascaliche figurate (abbiamo già raccolto il cenno esplicito, o l'istruzione d'uso, ad apertura del commento lionese).

Una coincidenza che non può non far supporre un rapporto di continuità o di elemento fondativo persistente, destinato a mostrarsi via via più stringente attraverso il riscontro della persistenza di schemi iconografici e di dettagli financo sorprendenti: in sostanza, una tradizione di continuità materiale e culturale di assoluto rilievo attraverso i secoli, se la nostra proposta risulterà plausibile.

In questa direzione il Terenzio lionese del 1493, che certo innova rispetto alla tradizione quattrocentesca francese, recupererebbe in realtà – filologicamente o 'archeologicamente' che dire si voglia – elementi del passato più lontano, all'interno di una continuità che data addirittura di un millennio. E qui si colloca anche la questione, tra le altre, del ritorno di un 'sapere teatrale'.

7. Mi permetto di rinviare al mio «*Figurando una historia*». Della "teatralità" o "teatrabilità" del '*Decameron*', «*Quaderns d'Italià*», 2009, 14, pp. 49-76 (anche in rete: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/143964> [ultimo accesso: 23 giugno 2016]).

3. Il caso di Terenzio appare, dunque, singolare – o, senz'altro eccezionale – nella storia della tradizione culturale occidentale, poiché in esso risulta antichissima e pressoché 'originale' la trasmissione del testo congiuntamente alle immagini. Terenzio è non solo lo scrittore latino comico, o in generale drammatico, più largamente copiato e letto, senza soluzione di continuità, dal mondo antico all'età umanistica attraverso il Medioevo, quello cioè il cui 'pacchetto' di opere (a differenza di Plauto) è stato da sempre noto nella sua interezza, ma un autore 'illustrato', secondo un destino singolare di trasmissione.

Si tratta di un dato su cui hanno ragionato non solo gli storici della miniaturo tardoantica e medievale, ma gli stessi filologi che si sono occupati della costituzione del testo terenziano. Il più antico tra i codici che ci sono giunti – in lettere capitali e senza illustrazioni – risale alla Rinascenza bizantina del IV-V secolo (il cosiddetto 'bembino', da Bernardo Bembo, padre di Pietro, che ne fu il possessore: il celebre Vaticano lat. 3226, visto anche da Poliziano): peraltro l'unico codice pervenuto che non rientri nella cosiddetta 'recensione calliopiana', dal nome del grammatico che rivede il testo terenziano nel IV secolo (e che si firma in coda alle singole commedie per il suo contributo: *Calliopio feliciter* o *Calliopio bono scholastico*). La tradizione calliopiana viene dai filologi distinta in due diramazioni principali, normalmente definite come 'alfabetica' e 'illustrata'. I codici più antichi della seconda si sono riconosciuti dipendere da un archetipo comune che gli studiosi hanno collocato verso il 400, oggetto di varie ricostruzioni, fino a quella, recente, di David H. Wright.⁸

Il primo, e più ragguardevole, di questi codici è conservato presso la Biblioteca apostolica vaticana almeno dal 1475 (lat. 3868), risale all'825 circa e fu esemplato ad Aquisgrana presso la corte di Ludovico il Pio. Mentre gli altri tre sono stati collocati rispettivamente a Corbie (Amiens), verso la metà del IX secolo, e a Reims, nella seconda metà del medesimo (Paris, Bibliothèque Nationale, latt. 7899 e 7900). Ancora a Reims fu realizzato il quarto, della prima metà del X secolo (Milano, Biblioteca ambrosiana, S.P.4bis, già H 75 inf.). Ai quattro più antichi e principali seguono – con soluzioni varie e riprese più o meno ampie e fedeli – una dozzina di altri manoscritti illustrati, dei secoli successivi, che non importa qui citare in dettaglio, esemplati soprattutto in Francia. Conta richiamare almeno – per l'interesse della scena nell'antiporta del Terenzio lionese del 1493, del tutto slegata dalla tradizione precedente – il già rammentato codice, realizzato a Tours agli inizi del XII secolo, il Vaticano lat. 3305, che, mentre abbandona il progetto decorativo continuato, o la 'serie' (anche nel senso che danno all'espressione gli storici dell'iconografia teatrale),

8. Cfr. D.H. WRIGHT, *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

contando solo nove illustrazioni, presenta una significativa immagine nel frontespizio. Essa mostra una disputa tra Terenzio e il suo avversario Luscio Lanuvino, davanti al popolo romano, alla presenza di Calliopio, fatto qui diventare da grammatico e restauratore del testo quale egli era, ‘difensore’ dell’autore. Sotto al ‘popolo romano’ si vede una scena dell’*Andria* (come ci dicono i nomi dei personaggi riportati), che non va supposta svolgersi in forma rappresentativa sulla scena, ma essere contenuta nelle parole o nel discorso di Calliopio.⁹

L’immagine rappresenta una decisiva saldatura tra una tradizione davvero antica e una tardomedievale, attraverso una breve considerazione della miniatura che apre il cosiddetto *Térence des ducs* e il suo codice ‘gemello’. Ma – si noti nel dettaglio – nella struttura architettonica che inquadra questa raffigurazione qualcosa resta della struttura a edicola, dove si ponevano le maschere degli attori (come in una lista visuale delle *dramatis personae*) nei Terenzi antichi.

Sarà, dunque, necessario confrontare due separate tradizioni di studi: quella che riguarda la più antica conservazione testimoniale di Terenzio e la sua continuazione medievale, e quella che considera l’avvio dell’illustrazione tipografica terenziana tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo, rimaste del tutto separate e incomunicanti, a causa della divisione del lavoro e della determinazione degli ambiti disciplinari moderni. Solo ponendo il problema che la seconda tradizione potrebbe costituire una ripresa o una lontana saldatura alla prima si potranno, a mio avviso, comprendere alcuni dati essenziali ed enunciare i principi per una ricerca più approfondita.

4. Le motivazioni che determinano, dunque, in partenza la scelta della visualizzazione esaustiva – scena per scena – e le considerazioni che la fanno ridurre nelle riprese dell’edizione lionese ribadiscono la non casualità del fatto e invitano a considerare l’ipotesi di lavoro di una ripresa deliberata.¹⁰

9. Il rapporto è puntualmente colto da Molinari nel saggio più sopra citato, dove egli osserva: «questa lettura, questo contraddittorio sono il vero spettacolo cui i romani assistono» (p. 3). Sulla rappresentazione in miniature medievali del ‘contenuto del testo’ in situazioni di ‘atto di lettura pubblica’ tornerò in altra sede, ma si veda intanto, per una miniatura in cui Boccaccio legge il suo *Buccolicum carmen* e sotto appaiono i pastori che dentro al testo dialogano, il mio «*Sermo de capris*». *Comedia, egloga, genus activum*, «Lettere italiane», LXVI, 2014, pp. 107-134 (l’immagine a p. 110).

10. Si veda, a titolo campionario, la risoluzione sintetica dell’edizione veneziana del 1524, che pone in testa alle singole commedie una sequenza continuata di otto immagini progressive, esemplate su quelle dell’edizione lionese, con attenzione ai dettagli che diremo ‘rappresentativi’ ma con chiara attitudine a semplificare e condensare, evitando soprattutto di visualizzare le sequenze di scarso interesse, come quelle in cui uno o due personaggi si presentano sulla scena in pose convenzionali, privilegiando quelle più assortite o i momenti fondamentali dell’azione. Qui restano, dunque, gli elementi di allusione ‘rappresentativa’, ma si fornisce al lettore, in luogo di un commento, un sommario per immagini.

Ma ancora, e in generale: ammettendo e non concedendo che si diano diverse visualizzazioni del tutto indipendenti a partire da una scelta unitaria (quelle tardoantiche, quelle dei codici francesi primoquattrocenteschi, quelle delle prime edizioni illustrate alla fine del medesimo secolo), come è possibile che si ottengano in molti casi identiche disposizioni dei personaggi nelle vignette da sinistra verso destra e che gli schemi iconografici coincidano non rispettando l'ordine di presa di parola dei personaggi, vale a dire di quanto offerto dal testo e che viene riversato nelle didascalie che aprono, nella tradizione più recente, le singole scene, ma secondo una disposizione altra? Si tratta di interrogativi generali, rispetto a cui preme qui impostare un ragionamento generale, prima di eventuali ricostruzioni di rapporti di filiazione e corrispondenza di dettaglio.

La tradizione francese del XVI secolo recepisce da un'eredità lontana, che evidentemente recupera per via filologica o 'archeologica', una destinazione dell'immagine, per 'significazione continuata' rispetto al testo, pensata, appunto, come 'commento per immagini'. Il numero e la collocazione di queste immagini, prima di scendere in qualche dettaglio, testimoniano all'ingrosso la connessione. Il fatto che la stragrande maggioranza dei codici tardoantichi che ci sono noti siano stati esemplati in Francia (dove sono tutt'ora conservati) offre a questa ipotesi – quella cioè dell'influenza sui codici francesi primoquattrocenteschi e soprattutto sul Terenzio lionese – un terreno evidente di praticabilità storica per la trasmissione materiale. Alcuni di questi codici sono stati peraltro studiati e annotati lungo i secoli: le glosse medievali o rinascimentali mostrano chiaramente la loro conoscenza e produttività nel corso del tempo e il caso più significativo ed evidente riguarda proprio una collocazione parigina, ipotizzata in rapporto alla prima, imperfetta, edizione a stampa di Terenzio (senza figure) presso la Sorbona verso il 1472.¹¹ Qui, dunque, un terreno preciso, che è il medesimo in cui si muove la generazione successiva di umanisti e tipografi-umanisti che produce il Terenzio lionese.

In rapporto alla precedente conoscenza terenziana maturata dagli umanisti francesi (in particolare del circolo di Guillaume Fichet, la cui morte viene collocata tra il 1480 e il 1490) sui codici delle età tardoantica e carolina, non sembra dunque particolarmente difficile pensare che il commento per immagini di Badio (per l'autore delle vignette si è proposto il nome di Jean de Vingle)¹²

11. In particolare il parigino BN lat. 7889 che, dopo due mani del IX e dell'XI secolo circa, ne presenta una terza della fine del XV secolo: di un umanista che si desume collazionatore di altri manoscritti, collocato dagli specialisti nella cerchia di Guillaume Fichet e in rapporto alla prima, rarissima, edizione di Terenzio impressa alla Sorbona verso il 1472 (ampie informazioni e bibliografia completa nella scheda in rete del manoscritto nel sito della BNF).

12. Cfr. RENOARD, *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius*, cit., vol. I, p. 38.

recuperi direttamente da essa, da uno o più esemplari come proveremo a mostrare, il fondativo riferimento alle *figure* e in particolare di elementi originali rinvianti alla rappresentazione teatrale e non solo al ‘contenuto narrativo’ delle trame comiche effigiate.

Tali elementi, rappresentati nei codici più antichi (e, si è supposto fondatamente, nel loro perduto archetipo del V secolo), appaiono in primo luogo due: le maschere e l’immagine sintetica della ‘porta’ scenica, di cui proveremo qui minimamente a indagare il significato. Non si tratta, ovviamente, di ‘illustrazioni di spettacolo’ ma di un patrimonio per immagini che nasce in un’epoca in cui la rappresentazione teatrale risultava ancora esperienza compresa e condivisa e dunque poteva servirsi nella *figurazione* di elementi teatrali contestuali. L’impresa del Terenzio lionese, a stampa e con ampio e ‘totalizzante’ commento *per verba* e *cum figuris*, ci sembra presupporre, dunque, concretamente, una tradizione iconografica che determini tali scelte e presupposti per uno scarto o un’innovazione significativi. Una tradizione che riconduce il punto centrale del progetto figurativo – senza naturalmente negare possibili interferenze e connessioni al presente e anche alla cultura spettacolare ‘vivente’, dell’umanista fiammingo – ai suoi materiali di riferimento. Resta il fatto, come ho già premesso, che non mi risulta sia mai stata tentata una lettura delle immagini del Terenzio lionese che tenga conto delle glosse nel medesimo volume e del sapere teatrale che l’umanista fiammingo condensa, poco dopo, nel suo trattatello, il che appare quantomeno sorprendente.

L’impresa di Badio non recupera i ‘personaggi figurati’ (quelli definiti, appunto, *personati*: dal latino *persona*, ‘maschera’), mentre un rapporto tra il sistema sintetico di rappresentazione delle ‘case’ dei personaggi attraverso l’elemento dell’arco della porta nei codici più antichi e in alcune riprese medievali potrebbe far supporre rapporti altrimenti precisi con l’‘invenzione’ della cosiddetta ‘scena a cabine da bagno’ delle vignette lionesi, di solito interpretata come il segno di una lunga transizione dalla scena medievale alla scena rinascimentale, anche in proposte di saggi di grande rilievo conoscitivo e apertura problematica (come soprattutto per merito di Ludovico Zorzi). Non entrerà qui nel terreno di queste ipotesi evolutive, limitandomi, nella seconda parte di questo contributo, a osservare qualche traccia di un ‘recupero’ filologico sul quale, eventualmente, i dati materiali della cultura dello spettacolo contemporaneo, come abbiamo già sostenuto altrove, avranno potuto eventualmente agire.¹³

13. Il caso del Terenzio lionese nelle sue riprese di fine XV e inizio XVI secolo è stato opportunamente inquadrato da T.E. LAWRENSEN e da H. PURKIS, *Les éditions illustrées de Terence dans l’histoire du théâtre*, in *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Etudes réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1964, pp. 1-23 (ove Lawrenson lascia da parte alcune sue idee generali sull’evoluzione dalle strutture sceniche medievali a quelle rinascimentali).

Badio potrebbe avere strutturato il commento per immagini sulla scorta di uno o più di uno dei codici *cum figuris* tra quelli a noi noti, in una tradizione, del resto, in massima parte composta – torniamo a sottolineare questo dato – dalla Rinascenza carolina ai secoli seguenti, di codici esemplati in terra di Francia, nei luoghi cioè in cui l'umanista fiammingo e, prima, il maggior commentatore del suo tempo – Guido Iuvenalis – vivevano ed esercitavano, dopo una conoscenza e uno studio di essi precisamente documentata presso gli umanisti delle generazioni precedenti (da Laurent des Premierfaicts a Guillaume Fichet, che stanno dietro alle precedenti imprese, con o senza figure). Ovviamente un'identificazione precisa non può essere tentata in questo contributo, che vuole porsi solo come tentativo di impostazione preliminare della questione, e ai cui fini, e per i cui limiti, due elementi indubitabili bastano, e che torno a citare ancora una volta: la collocazione geografica francese e parigina dei codici tardoantichi e medievali e delle 'ripresе' primo e tardoquattrocentesche; l'utilizzo di alcuni di questi da parte di umanisti francesi del XV secolo, come mostrano in particolare le glosse ai margini del ms. BN lat. 7889 (il più prossimo al corredo illustrativo del ms. Vaticano) di cui abbiamo detto, che datano probabilmente solo a un paio di decenni prima del Terenzio lionese.

5. Proviamo a offrire una breve campionatura esemplificativa in rapporto a una sola commedia terenziana, quella che la tradizione calliopiana mette in testa alla raccolta: l'*Andria*. Dopo il prologo, la commedia inizia con il dialogo in cui il vecchio Simone racconta al suo liberto, Sosia, abile cuoco, il suo piano per mandare a monte la storia d'amore del figlio Panfilo con una giovane meretrice. In una traduzione italiana che tengo sotto gli occhi, in cui sono introdotte didascalie esplicative desunte dal contenuto testuale, si legge: *Simone arriva dalla strada della piazza, seguito da Sosia e da alcuni schiavi carichi di provviste*. La prima parte della battuta di Simone, da cui ciò viene dedotto, è chiaramente riferita agli schiavi, di numero imprecisato: «Voi portate dentro questa roba. Andate!», e questi ovviamente eseguono; la seconda a Sosia, trattenuto sulla strada per il resto del colloquio («Tu, Sosia, senti un momento: vorrei dirti due parole»).

Se apriamo il Terenzio lionese del 1493 troviamo, dopo una prima vignetta che illustra il prologo, dove appare un attore solitario (anzi il mitico Calliope), un'illustrazione così concepita della scena di apertura: vi appare due volte, in visualizzazione raddoppiata, la coppia Simone/Sosia: il padrone ha barba bianca, berretto, veste di lungo e porta un bastone; il servo veste di corto e nell'immagine di destra ha in testa un cappello a larghe tese, che in quella di sinistra tiene in mano. Dunque a sinistra si visualizza la seconda parte della scena, quando Simone resta da solo con Sosia a parlare sulla strada; a destra si illustra l'arrivo iniziale del gruppo dal mercato, con i portatori di vettovaglie.

È davvero scontato illustrare questa scena mostrando anche gli schiavi-facchini? In ogni caso la battuta di Simone non dice quanti siano gli schiavi-portatori, offrendo solo un generico plurale (dunque almeno due). Qui ne vediamo due, collocati all'estrema destra dell'illustrazione, nell'atto di varcare la soglia di casa di Simone, attitudine che dovremo fissare nella memoria procedendo ora a dei confronti in duplice direzione. Stupisce, invece, che gli oggetti che trasportano i due servi del Terenzio lionese non siano vettovaglie, come suggerisce esplicitamente la battuta oltre al contesto, ma dei pali, con un passaggio dalla cucina al *bricolage* o all'edilizia scarsamente comprensibile (ho anche ipotizzato, non so con quale probabilità, una degradazione da *aedulia* di cui parlano le glosse – cioè le vettovaglie per l'imbandigione – ad *aedilia*, ma il primo termine risulta perfettamente conservato e spiegato nel commento dell'edizione lionese e si dovrebbe dunque ipotizzare una separazione della comprensione del testo rispetto alla persistenza di un dato testuale di erronea visualizzazione). La tendina di uno degli archi di scena è aperta così da far intravedere la parete di fondo e una finestra interna: sopra si legge *Do: Symonis*.

Vediamo, più precisamente, cosa ci offre il confronto con altri testimoni. Partiamo dal basso, e cioè dal terreno prossimo a quello dell'impresa lionese, ovvero dai due preziosi codici miniati confezionati dalla più alta aristocrazia francese del primo Quattrocento: il manoscritto francese (BN lat. 7907), offerto nel 1408 a Jean de Valois, duca di Berry, dal suo tesoriere Martin Gouge (illustrato dal cosiddetto Maestro del Giuseppe Flavio) e il più celebre *Térence des Ducs* (Arsenal, lat. 664), eseguito intorno al 1412 da un'équipe di miniatori, pure divenuto proprietà del duca di Berry nel 1415. Nei due preziosi codici, dopo l'antiporta con la lettura teatrale accompagnata dall'azione dei mimi, la prima visualizzazione riferita al testo terenziano propriamente inteso risulta la scena iniziale dell'*Andria* che abbiamo appena descritto.

Nel *Térence des Ducs* la scenetta è ambientata sotto una casetta 'squarciata', in modo da far vedere l'interno della casa di Simone (si noti l'elegante distinzione tra il suolo della stanza e quello della strada). Sosia appare all'interno, tra vari arnesi da cucina, con coltello alla cinta e grembiule; Simone, in strada, mentre gli parla. I due servi, a destra, si avvicinano alla casetta portando in spalla una cesta e una gabbia (a destra), che contiene indubbiamente dei penuti destinati al banchetto.

Nel manoscritto BN lat. 7907 A l'impianto risulta identico, solo che la scenetta si svolge tutta sulla strada e un'apertura, come un 'banco' di bottega, certo incongruo per un'abitazione privata ma figurativamente utile a offrire la vista dell'interno della cucina con gli oggetti relativi. Sosia sta qui davanti alla 'finestra', a braccia conserte (pure col coltello alla cinta e grembiule), a sinistra, in colloquio con Simone; a destra i due servi si avvicinano con i loro colli in spalla, che qui perdono ogni precisa connotazione (non si distinguono

i polli e la gabbia ha una caratterizzazione assai generica). Guardando questa figura non è chiaro cosa i servi stiano trasportando: ecco, dunque, un esempio utile a comprendere la parallela perdita della caratterizzazione delle vettovaglie nella vignetta lionese, di contro ai dettagli pittoreschi tradizionali, orci di vino, polli e pesci portati a mano nelle illustrazioni dei codici più antichi. Non ho rintracciato un'illustrazione in un altro dei codici da me visti dove si incontrino servi intenti a trasportare dei pali, ma ne conosco tuttavia almeno una in cui le vivande non sono portate a mano ma appese a un bastone, tenuto sulla spalla (Vaticano lat. 3305); e gli stessi rami di palma nelle immagini più antiche della tradizione sono elementi che è possibile pensare semplificati e degradati in una ripresa, riducendoli a bastoni o pali. Un Terenzio veneziano del 1518 – con immagini rozze e sbrigative, chiaramente tratte da quelle del Terenzio lionese – mostra di diffondere il trasporto di pali che avviene, in maniera del tutto incongrua, intorno a Simone e Sosia.

La seconda immagine – col colloquio di Simone e Davo (il servo astuto e macchinatore, che sta dalla parte del figlio di Simone) – mostra in entrambi i codici due momenti successivi dell'incontro, raddoppiando le presenze dei due interlocutori e offrendo un prezioso punto di raccordo al sistema di raffigurazione per 'posa doppia' del Terenzio lionese.

Nel codice della BN una vignetta doppia mostra, dentro a una stanza, prima l'ingresso di Simone, con Davo di spalle (che conta sulle dita, ovvero enumera, interdigitando, da solo i suoi argomenti), poi il dialogo dei due. Le miniature seguenti rappresentano prima sulla strada l'andare e il venire di Davo (che ancora enumera, parlando tra sé) e di Miside, l'ancella di Glicerio (con grembiule e mazzo di chiavi alla cintura). Quindi ecco, in una casetta a due piani, di cui il superiore 'squarciato', si presenta come una loggia, una visione doppia: Miside esce dalla porta sulla strada verso Panfilo, mentre al piano superiore Glicerio, con Archillide accanto, risulta distesa a letto prossima a partorire il bambino che ella aspetta da Panfilo, figlio del vecchio Simone. A differenza dei servi della prima scena – che si suppongono comparire come pure presenze sulla strada, recando le vettovaglie – Archillide e Glicerio sono qui personaggi che si devono pensare solo supposti all'interno della casa. Così le parole di Miside, «Sì, ho sentito, Archillide! Ho sentito!», e Archillide non apparirà mai in scena, nell'intero corso della commedia.

La stessa soluzione si ritrova nel *Térence des Ducs*: anche qui il colloquio di Simone e Davo è illustrato in doppia scansione (però ambientato in uno spazio aperto indefinito), quindi un'unica immagine condensa due situazioni, duplicando la presenza di Miside: prima mentre Archillide le parla, poi sulla soglia mentre ella si incontra con Panfilo che passa da quelle parti. Qui la casetta appare a un solo piano e una specie di finestra ideale mostra il suo interno, con Glicerio distesa a letto e con la vecchia serva collocata vicino a Miside anziché alla partorientente.

Nel Terenzio lionese la seconda vignetta sovrappone con una soluzione assai ardita la fine del colloquio tra Sosia e Simone (si vede la gamba del personaggio, contrassegnato dal suo cartellino, che spunta dalla tenda, a indicare l'ingresso in corso di Sosia in casa di Simone)¹⁴ e si vede Davo, prima nascosto e poi mentre parla col padrone, pure raddoppiato. Quindi un'altra vignetta mostra Davo solo e poi la sua gamba, per un'identica segnalazione. Segue una doppia vignetta, di cui la prima caratterizzata da un cartiglio erroneo: non 'Les(bia)', infatti, ma senz'altro Miside è da ritenere la donna di spalle, che vediamo parlare con un'altra donna seduta, dentro la seconda cabina da destra (intitolata infatti *Chrisidis*), e stavolta individuata precisamente dal cartellino come Archilide. Subito dopo, in una tavola però distinta, vediamo due volte Miside (ora però correttamente individuata), prima da sola e poi con Panfilo. Quanto all'assenza di Glicerio distesa dentro alla sua casa, essa sarà recuperata – o più puntualmente evidenziata – qualche tavola più in là, quando vedremo in una scena complessa Miside scostare la solita tendina e rivelare la ragazza distesa a letto al momento opportuno. Quell'invenzione, in ogni caso, si può relazionare al programma di illustrazione dei due splendidi manoscritti francesi dalla medesima tradizione.

Il confronto di questo primo blocco di immagini mostra con evidenza la continuità di ispirazione del Terenzio lionese rispetto ai due codici francesi risalenti all'inizio dello stesso secolo. Indice di un legame almeno generico è rappresentato dalla tecnica di duplicazione del personaggio in una stessa vignetta: si tratta certo di una modalità diffusa per l'illustrazione narrativa ma che stabilisce un preciso rapporto nella visualizzazione terenziana. Dettagli di maggiore puntualità riguardano, evidentemente, la presenza di particolari accessori, non desumibili da un'oggettiva e indipendente figurazione del testo: ne fa prova la visualizzazione di personaggi che non prendono la parola (i servi-facchini) e che addirittura non appaiono mai in scena (l'ancella).

Se si risale alla tradizione fondativa si noterà il punto indubitabile di irradiazione di un programma iconografico che discende attraverso i secoli. L'esemplare figurato più antico – il Vaticano lat. 3868 – ci mostra, per la prima scena dell'*Andria*, anch'esso quattro personaggi (tutti mascherati): il vecchio Simone e il servo Sosia, e due altri servi che non parlano, la cui presenza in scena si deduce solo dalla prima battuta del dialogo: il padrone, infatti, ordina loro di portare in casa quanto stanno trasportando e a Sosia, invece, di rima-

14. Ecco spiegata la rozza e apparentemente incomprensibile presenza di 'mezze gambe' o di arti sospesi nelle vignette del Terenzio veneziano del 1518, con poca accuratezza incastrate al pannello sommario della tenda di fondo: si tratta dei resti delle indicazioni relative alle uscite di scena dei personaggi nel 'programma' lionese. Queste 'mezze gambe', peraltro, sono, con diversa definizione e fattura, già nei codici francesi primoquattrocenteschi.

nere sulla via ad ascoltare le sue ragioni. Già il fatto che la vignetta dell'edizione lionese presenti anche i servi che non parlano e che sono in scena solo per lo spazio della prima battuta è singolare; che essi risultino poi due, e non un qualsivoglia altro numero, dove il testo non lo specifica, nella stessa posizione all'estrema destra, non potrà apparire casuale. Nell'immagine del codice vaticano vediamo, inoltre, una struttura elementare che indica il telaio di una porta, che appare ricorrentemente nel codice, talora completata da una tenda o, assai raramente, chiusa da un battente. Osserviamo, ancora, vivacemente caratterizzati, un orcio, dei pesci e dei polli. Il primo servo tiene in spalla dei rami di palma, presumibilmente utili per l'azione di alimentare il fuoco scuotendoli; Sosia ha in mano un mestolone, certo incongruo rispetto al fatto che egli viene dalla via, ma ben pertinente a denotare il suo ruolo di cuoco.

Osserviamo l'intero primo blocco d'immagini. Ecco un disegno (1) che rappresenta il Prologo come un attore solitario (ovviamente con maschera): ciò che trova puntuale corrispondenza nel Terenzio lionese e discontinuità nei grandi codici francesi del primo Quattrocento. Dopo l'illustrazione con Simone, Sosia e i due schiavi-facchini (2), ecco il dialogo tra Simone e Davo (3), a cui seguono la scena in cui Miside sta per uscire di casa e si intrattiene a parlare con Archilide (4), su cui dovremo soffermarci minimamente, e quindi l'incontro di Panfilo e Miside (5). Qui manca – ovviamente, ciò che sarebbe impensabile nei primi secoli dopo Cristo – la tecnica del raddoppiamento dei personaggi, mentre va opportunamente compresa l'allusione al rapporto tra interno ed esterno, a cui serve l'elemento dell'arco di porta, sinteticamente raffigurato. Lo vediamo collocato all'estrema destra nelle prime due vignette, a significare la casa di Simone, in cui rispettivamente entrano con le vettovaglie i due facchini e da cui esce Davo; viceversa esso è disegnato a sinistra, 'intorno' a Miside, che si appresta a varcare la soglia: il personaggio è dunque qui raffigurato mentre sta parlando, prima di uscire, con Archilide (nella didascalia indicata come *Ancilla*). Miside è collocata a destra di Panfilo, nell'immagine seguente, sulla strada, in una prosecuzione ideale rispetto alla posizione di varcare la soglia. Assolutamente identico il corredo d'immagini del secondo più antico codice conservato in terra di Francia,¹⁵ come abbiamo già ricordato, realizzato presumibilmente a Reims nel IX secolo (BN lat. 7899), con le medesime quattro immagini, copiate con esattezza di dettaglio (comprensiva dell'identica designazione del personaggio di Archilide come *ANCILLA* nella didascalia che accompagna la terza figura).

15. Una ripresa evidente, ma parziale e semplificata, è offerta anche dal lat. 7900, che però non può essere un tramite diretto o mediato di trasmissione, per l'assenza di scene e dettagli (a partire dall'immagine con Simone, Sosia e i due facchini) e che quindi non implicheremo in una descrizione più dettagliata (basti però dire che l'impiego della soglia di porta isolata conserva in esso, in una resa grafica decisamente più rozza, la sua funzione).

Si noterà, dunque, una più stretta corrispondenza di numero di figure e di dettagli del Terenzio lionese con la tradizione di partenza (stesso numero di immagini, ivi compresa la visualizzazione dell'attore che dice il prologo), mentre esso condivide una tecnica 'moderna' di visualizzazione narrativa con gli esemplari più prossimi.¹⁶ Ciò che più interessa chiarire risulta, a questo punto, l'elemento della porta offerto dai codici originali e l'analogo utilizzo della soglia delle 'cabine con tenda' presentato dal Terenzio lionese.¹⁷

6. Scorrendo le immagini dei codici più antichi troviamo due soluzioni: quella larghissimamente prevalente con la porta fornita di tenda, normalmente annodata; quella, assai rara, della porta chiusa col battente, che mi sembra plausibile – visti i pochissimi luoghi in cui ricorre – indicare esplicitamente le situazioni nelle quali l'accesso dei personaggi sulla strada è impedito da quelli che stanno all'interno. L'opposizione tenda/porta avrebbe dunque un significato denotativo, o conserverebbe una traccia di tale funzionalizzazione. In alcune immagini, infine, un personaggio può essere mostrato mentre si affaccia sulla soglia o nell'atto di entrare o uscire, e qui l'illustratore può trascurare la stes-

16. Passando oltre, nel Vaticano lat. 3305, a distanza di circa tre secoli, assai significativa è la riduzione dei due portatori della scena iniziale a uno solo, a verificare la significatività della conservazione di quell'elemento nella tradizione che abbiamo osservato. Nello stesso codice i tre personaggi rimanenti risultano privi di maschera e caratterizzati con tratti realistici (Simone, vecchio, ha per esempio la barba bianca). Dentro l'edicola vediamo l'interno della cucina, caratterizzato da un pentolone sul fuoco, che si direbbe, anzi, l'elemento principale della scena: Sosia brandisce, oltre al mestolo, una specie di rampino, trasformando dunque la relazione originale del testo, in cui servo e padrone vengono con le provviste dal mercato, in una scena domestica in cui egli si presenta in casa, intento a cucinare. Purtroppo – come abbiamo ricordato – questo codice presenta, oltre al frontespizio, solo nove immagini, tra le più originali e innovative della tradizione di visualizzazione terenziana, ormai medievale. Anche il successivo colloquio di Simone con Davo – che non presenta la minima attitudine culinaria ed è il servo-motore dell'azione, dalla parte del giovane Panfilo – presenta il secondo, con la stessa impaginazione, nell'atto di mettere in padella sul fuoco una lepre che appare viva e zompante. E ancora – addirittura terza occorrenza su otto complessive – il successivo colloquio di Davo, Simone e Cremete fa intravedere, mentre l'ultimo se ne rientra a casa, un servo all'interno intento a squamare un pesce sul banco di cucina: dettaglio che mette subito in allarme, perché sembra testimoniare piuttosto l'impianto di una scena degli *Adelphoi* dove esso torna più pertinente. Se si aggiungono segni di cancellatura e riiscrizione dei nomi – nella seconda scena appare cassato il nome di Sosia per Davo – c'è abbastanza per sospettare una rielaborazione di un patrimonio schematico insieme inventiva e confusa, e forse anche per questo limitata a pochissime immagini.

17. Sul sipario e sui riferimenti alle tende di scena ho provato a ragionare altrove: cfr. Visorio. *Il luogo scenico tra Italia e Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, II. *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. BELLONI e R. DRUSI, Treviso, Angelo Colla-Fondazione Cassamarca, 2007, pp. 259-296 e *Umbraculum*, «Quaderni veneti», 2013, 2, pp. 229-239. Nei paragrafi finali del presente contributo riassumo e integro alcune delle informazioni nei precedenti offerte.

sa presenza della tenda: si veda la scena d'apertura o quella che mostra Miside parlare con l'ancella sulla soglia, con la mano che addirittura impugna l'asse verticale del telaio. Se si paragona la soluzione della vignetta lionese (dove peraltro il cartiglio indica erroneamente il personaggio come Lesbia) ci troviamo di fronte a un'impressionante fedeltà nel senso profondo della postura, proprio laddove gli elementi 'superficiali' appaiono molto diversi: Miside ci dà le spalle e, mentre scosta la tenda di una delle porte di fondo, ci fa intravedere l'ancella seduta all'interno della cabina, in posizione di attesa. La spazializzazione è il tratto comune di queste due soluzioni visive, con forte insistenza sull'elemento della soglia: nel primo caso uno degli illustratori – certo il più dotato – del codice Vaticano ribalta il senso di disposizione, mettendo al centro l'interno, in fondo irrilevante, dove sta l'ancella e mostrando l'affacciarsi da fuori di Miside che le parla; il disegnatore lionese mostra l'identico rapporto, inquadrato però dall'esterno e dal punto di vista ideale di uno spettatore, ragion per cui l'interno è intravisto e Miside ci dà le spalle. La disposizione lionese – a differenza di quelle che la precedono e probabilmente la determinano – possiede, infatti, un punto di vista fisso.

La soglia della casa, in partenza semplice elemento o formula pittorica, appare 'teatrale' non perché riproduca necessariamente una struttura scenografica reale, ma perché la sua sinteticità formulare si collega originariamente nell'invenzione visiva a personaggi mascherati, che come tali non possono che rinviare all'idea di una rappresentazione, quale fosse l'esperienza diretta del teatro dell'illustratore del V secolo e dei destinatari d'origine del codice. Il fatto però che questo elemento sia collocato in posizioni diverse nella 'serie' d'immagini relative a una stessa commedia (marcando volta per volta la soglia tra interno ed esterno, visualizzandoli entrambi) e funzionalizzato con indici differenti (presenza di tenda o di porta a battente, per denotare l'aperto o il chiuso) mostrano un investimento di significato non compatibile con una semplice sequenza di visualizzazione scenico-rappresentativa oggettiva.

Il dettaglio dell'arco della porta con tenda risulta caratterizzante nella costruzione delle scenette del gruppo dei quattro manoscritti che rinviano all'archetipo perduto, nel senso della determinazione della posizione e della relazione dei personaggi. Nell'edizione lionese la porta con tenda si fa elemento esplicito di un'evidente funzione di rappresentazione: moltiplicato per il numero delle 'case' richieste dall'azione, esso viene dunque ricondotto o agganciato alla struttura del *proscenium*, termine che, del resto, risulta espressamente esibito nella didascalia e offerto nella figura a tutta pagina con lo spaccato del Teatro, tavola d'ingresso o antiporta. Si tratta, con evidenza, del luogo in cui un sapere filologico-erudito si connette con marcature didascaliche a un patrimonio di riferimento visuale.

I 'padroni di casa' (vedremo poi questo dettaglio) risultano, di più, nelle immagini del Terenzio lionese intestatari di una singola celletta o cabina, che

reca infatti sopra l'iscrizione col loro nome (rispetto alla collocazione di tali richiami, del tutto assente nei codici primoquattrocenteschi, in quelli tardo-medievali nello spazio irrelato della semplice corrispondenza al personaggio effigiato). La prima commedia – l'*Andria* – si attiene a una tipologia più descrittiva e, nei limiti, referenziale, presentando un palcoscenico di assi di legno, sostenuto da cavalletti; un *proscenium* sul fondo con porte con tende allineate; due altarini ai lati, dedicati a Febo e a Libero. Badio, dunque, sembra voler completare le immagini che adopera come 'fonti' – che presumibilmente, abbiamo detto, non conservavano i dettagli caratterizzanti dell'archetipo –, con una conoscenza acquisita per altra via, erudita e filologica: recuperando una forma che si avvicina al 'vero' palcoscenico degli antichi romani, attraverso le descrizioni letterarie di cui disponeva e, in particolare, Vitruvio e Donato. Del resto i *Prenotamenta* ci offrono una descrizione per parole del palcoscenico antico equivalente a quella di queste figure, che considereremo più in là.

Le altre commedie, sicuramente anzitutto per variare la ripetitività dell'impianto visivo, compongono in un differente – e decisamente più fantasioso – modo la disposizione delle porte, anche in rapporto al numero delle 'case' richiesto volta per volta. Nell'*Eunuchus* vediamo un fronte orizzontale, ma più breve, con quattro porte e una sorta di vistoso timpano ornato con un trionfo di fiori e frutta; nell'*Heautontimorumenos* un tempietto come edicola a forma di mezzo ottagono, addossato a un muretto di fondo con pilastri laterali, che presenta quattro porte disposte su tre lati (due al centro e una per parte); negli *Adelphoi* una simile struttura presenta invece un mezzo esagono, con tre lati e tre porte, e l'aggiunta di altre due, frontali, sulla parete di fondo; una struttura esagonale – tempietto con copertura complessa e ornata – a trecentosessanta gradi appare invece nel *Phormio*, facendo supporre tre altre porte sulla parte retrostante dell'edificio, non più dunque appoggiato a parete alcuna; l'*Hecyra*, infine, realizza la soluzione diametralmente opposta, con una costruzione cubica appoggiata a due pareti, che presenta due altre pareti alla vista, su due lati, ciascuna con due porte a tenda.

Necessità di variare, si è detto, nella plausibile combinazione che il 'teatro' a cui le immagini fanno riferimento sia non solo il palcoscenico – spariscono, infatti, dopo l'*Andria* le indicazioni di assi di scena e cavalletti – ma anche l'edificio che lo contiene (su questo si vedano, e in generale, le preziose osservazioni di un lavoro capitale di Franco Ruffini):¹⁸ quello esagonale a tutto tondo del *Phormio* ha una pianta coincidente col grande *Theatrum* che viene presentato a tutta pagina in apertura del volume. Questo, naturalmente, importa, da una

18. Cfr. F. RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, passim.

parte, per i limiti del mandato dell'illustrazione rappresentativa e, dall'altra, per un'innovazione – forse con ambizioni di espansione e di combinatorietà – rispetto al modello o ai modelli possibili. Infatti, nella tradizione dei *Terenzi cum figuris* ogni codice applica sistematicamente all'intero programma iconografico – dalle porte con tenda alle casette squarciate (un codice oxoniense si limita a torrette con mattoni a vista) – un'unica risorsa di simulazione. L'impianto dell'edizione lionese sceglie invece l'elemento della porta con tenda come fondamentale e modulare, ma lo applica in differenti soluzioni dispositive, che si muovono tra gli spazi del Teatro come scena e come edificio, e ovviamente luogo mentale e simbolico, provando a offrire al lettore un corredo di immagini variato e non ripetitivo.

La questione della 'porta con tenda' risulta, dunque, assai complessa, perché agisce sul doppio versante della documentazione visiva e della supposizione erudita, tenendo conto del retaggio dell'immaginazione medievale del teatro antico che aveva trovato proprio nell'elemento della 'cortina' un tratto caratterizzante, anzi fondativo.¹⁹ Non sappiamo a quale livello della tradizione iconografica vada il riferimento di Badio, nel cammino che conduce dalle porte del primo dei codici vaticani – che 'significano' semplicemente la soglia della *domus* –, a quelle che nei codici più tardi suppongono intorno a esse un interno della casa, che prende corpo attraverso l'artificio dell'immagine squarciata, a far vedere perfino una pentola sul fuoco, una padella su cui sta per essere costretta ad accomodarsi una lepre non spellata e, all'apparenza, ancora viva, fino alle strepitose simulazioni, con pareti squarciate a volontà e repliche dei medesimi personaggi, dei due grandi codici francesi primoquattrocenteschi.

Visto che abbiamo trattato dell'inclusione tra i personaggi primi, quali figure di pari livello, dei servi-comparsa portatori di vettovaglie all'inizio dell'*Andria*, non sarà inopportuno considerare brevemente quanto si osserva nell'illustrazione di partenza della terza scena del terzo atto degli *Adelphoi*. Qui il vecchio Demea attende impaziente Siro; questi però prima di degnarlo d'attenzione parla dentro la porta di casa a uno schiavo, dandogli istruzione per pulire il pesce («Gli altri pesci nettali [...] questo capitone bello grosso lascialo sguazzare un po' nell'acqua. Lo spineremo quando vengo io», ecc.). Nel codice Vaticano più antico vediamo, in una delle poche concessioni a un realismo descrittivo qui contemplate, a destra Siro e Demea in piedi e a sinistra, al di qua dell'arco della porta (senza tenda), lo schiavo seduto per terra intento a pulire il pesce, mentre un capitone si affaccia da un bacile. Il servo si intravede invece nell'edizione lionese dietro alla cortina della porta di fondo, mentre con un coltello compie sopra un banco la stessa operazione. Disposizione, in questo caso, ar-

19. Rinvio ancora ai miei contributi citati alle note precedenti.

retrata che sembra trovare il suo riferimento più prossimo in un'illustrazione del Vaticano lat. 3305.

7. Uno studio puntuale, o un atlante, dei rapporti tra la tradizione dei Terenzi illustrati che si svolge dal V (data dell'archetipo) al XII secolo e il commento per immagini dell'edizione lionese dovrà, dunque, considerare non solo le identità di schema iconografico e di dettagli, ma anche la loro possibile dislocazione e il significato di questa.

Faccio subito un esempio. Indubitabile è nelle illustrazioni dell'*Andria* del Vaticano lat. 3868 – dovute al disegnatore più dotato – la particolare caratterizzazione offerta per Davo, il servo motore dell'azione e inventore di trame: a lui spettano le pose e i gesti più espressivi, grazie soprattutto a una sciarpa che funziona da vero e proprio 'accessorio in movimento' (nel senso della 'formula di pathos' warburghiana). Il Davo delle illustrazioni lionesi risulta un ragazzino scolorito, non particolarmente caratterizzato, salvo che per l'attitudine di una vignetta, quella relativa alla scena III 4: qui vediamo, ancora in posa raddoppiata, prima Davo a destra che ascolta il colloquio dei vecchi Simone e Cremete, in cui il secondo acconsente alle nozze di Panfilo con sua figlia, mandando in fumo tutta la sua macchinazione; poi, a sinistra, Davo disperato, rimasto solo, piegato su di sé, col berretto caduto per terra, mentre furiosamente si tira con le mani due ciocche di capelli. La posa più espressiva in assoluto appare nel codice Vaticano in una scena in cui essa risulta sostanzialmente incongrua, IV 5: qui Davo ascolta, da un canto, il colloquio tra Critone e Micide, limitandosi, nelle battute, a due piccoli 'a parte' insignificanti, in cui dichiara di voler fare attenzione a quanto i vecchi dicono. Nessuna rivelazione risulta dal dialogo, tale da fargli assumere una posa espressiva come quella che si vede nell'illustrazione, in cui egli impugna e tira i due lembi della sua sciarpa. L'illustrazione, peraltro, cade giusta nel punto in cui il codice Vaticano presenta una lacuna di testo e di due illustrazioni, che riguarda le prime due scene dell'atto V (lacuna recuperata, per il solo testo, da un'aggiunta successiva per collazione da altro codice). Si tratta, dunque, di una caratterizzazione strana in una posizione problematica e, in ogni caso, non sembra implausibile ipotizzare uno spostamento della posa caratterizzante da parte del disegnatore lionese in un luogo più opportuno: il personaggio chino che si tira i capelli con le due mani potrebbe essere benissimo una ripresa, per degrado, di un dettaglio divenuto incomprensibile o scarsamente leggibile, che trova nella sciarpa tirata una plausibile restituzione.

8. Il disegnatore lionese si mostra, in generale, abilissimo in un gioco, sintetico quanto efficace, di presentare la relazione dei personaggi in rapporto alla porta con tenda che separa l'esterno dall'interno, eventualmente solo spiabile

da fuori. Prendiamo un esempio congruo, vale a dire la porzione successiva dell'*Andria*, che va dall'inizio dell'atto III all'inizio del V, per un'esemplificazione campionaria di minima estensione.

Glicerio sta partorendo in casa di Criside – la defunta 'donna di Andro' del titolo, che in punto di morte l'ha affidata a Panfilo – il bambino che attende da costui. Miside conduce dunque da lei Lesbia, la levatrice, e le due donne non si accorgono arrivando della presenza sulla strada di Simone e Davo che le spiano. Miside e Lesbia entrano; noi, da fuori, a teatro, dovremmo sentire, a un certo punto, la voce di Glicerio che invoca Giunone Lucina, protettrice delle partorienti, nel momento topico (III 1). Nella vignetta lionese relativa una prima scena dispone, a sinistra e a destra, i due gruppi: Lesbia e Miside, Davo e Simone, quindi, al centro, di nuovo Lesbia, nell'atto di entrare in casa di Criside, mentre ella scosta la tenda, così da permetterci di intravedere la presenza di Glicerio a letto. Nella scena seguente (III 2) Lesbia esce e continua a parlare con Glicerio sulla soglia, rivelando, in mezzo alla strada, che Panfilo ha avuto un bel maschietto. Simone e Davo, da lei non visti, ascoltano tutto (e, anzi, Simone conclude trattarsi di una messa in scena). La vignetta mostra, abilmente, la levatrice di spalle, mentre parla con Glicerio a letto, e in primo piano, da lei non veduti, Davo e Simone. Passiamo oltre, alle scene in cui il bambino viene portato fuori dalla casa, che riattivano il gioco di corrispondenze tra spazio interno ed esterno. Nella prima scena del IV atto si mostra Carino, amico di Panfilo, mentre esce dalla 'sua' tenda e, identicamente, nella successiva, si vede Miside affacciarsi dalla porta (IV 2). Basterà fissare l'attenzione sulle scene seguenti, particolarmente ricche di dettagli: Davo, congegnato un piano, porta fuori dalla casa di Criside il bambino e lo depone a terra, sopra delle frasche prese all'occorrenza dall'altare di Apollo, davanti alla porta di Cremete, la cui figlia dovrebbe sposare Panfilo: l'arrivo di Cremete è segnalato dalla sua uscita dalla tenda all'estrema sinistra (IV 3); nella scena seguente vediamo Cremete che addita il bambino, ora posto su un letto di frasche, agli altri due personaggi (IV 4); in quella ancora successiva arriva finalmente Critone, in abito da pellegrino (IV 5), che servirà a far riconoscere Glicerio come la figlia perduta di Cremete e a far concludere felicemente la vicenda.

Di grande interesse può essere il confronto col capostipite più lontano. È curioso qui ritrovare, nell'immagine relativa alla prima delle scene considerate, un identico schema iconografico, salvo che per un dettaglio: due donne schierate a destra; la porta al centro con una terza donna vicina; tre altri personaggi maschili a destra: uno, Panfilo, risulta però del tutto incongruo, poiché in questa scena egli non interviene (non è improbabile che la 'fonte' del disegnatore lionese sopprimesse il personaggio incongruo). Schiacciante è la somiglianza delle pose delle tre donne e dei due uomini, nonché il dettaglio della porta con tenda annodata al centro: l'illustratore del codice Vaticano po-

sizione in realtà Lesbia e Glicerio al di qua della porta, dunque a significare la loro collocazione nello spazio interno della casa, mentre pone Miside sulla soglia della stessa, all'esterno; il disegnatore dell'edizione lionese conserva esattamente questo schema, ma lo riconduce ai suoi differenti canoni rappresentativi, con un'attribuzione parzialmente diversa. L'artista lionese usa, infatti, due pose per uno stesso personaggio, facendo di una delle due donne a sinistra la medesima Miside, non Glicerio, che si intravede solo nel letto all'interno. La dipendenza dallo schema ne esce visibilmente rafforzata, laddove non avrebbe senso ipotizzare una simile soluzione formale partendo da una semplice elaborazione in immagine dei dati testuali. Si veda ancora, a tacere di altri dettagli, almeno l'identità della disposizione di Davo, a sinistra, e di Simone, a destra, con conservazione della loro posa.

Diversamente risolta, con la soluzione di Lesbia di spalle, risulta nel Terenzio lionese la scena seguente, che sembra trovare tuttavia un punto di partenza ben compatibile nell'immagine del codice Vaticano, che stacca il colloquio di Davo e Simone dall'attenzione rivolta da Lesbia all'uscio, che risulta qui chiuso. Identica è ancora – proseguendo – la disposizione di Miside e Davo, rispettivamente a sinistra e a destra, in rapporto alla porta con tenda, nel momento in cui il servo si presenta col bambino in braccio. L'oggetto apparentemente incongruo al centro dello spazio, davanti alla porta, rappresenta secondo Wright²⁰ un *thymiatērion*, un braciere per l'incenso, che sta sinteticamente per l'ara di cui parla il testo, tuttavia ornato di frasche che torneranno buone per adagiarvi sopra il bambino, esponendolo sul suolo della strada, però minimamente protetto. Cremete si presenterà nella scena seguente a sinistra – identicamente a quanto si vede nella vignetta – e il bambino si trova posato sopra il letto di frasche. Quanto a Critone – motore dell'agnizione – è posizionato in entrambi i casi a destra, col dettaglio comune del bastone da viandante di chi viene camminando da lontano.

Non si può che ribadire l'identità dello schema iconografico, dove la sola localizzazione della porta comporta una diversa angolatura di relazione ai personaggi, però nell'identità sostanziale di un medesimo schema iconografico: nel codice Vaticano la casa di Simone è posta a destra e quella di Criside a sinistra e la soglia della seconda può avanzare o retrocedere orizzontalmente nel designare le pertinenze dell'interno e dell'esterno; il sistema di visualizzazione ideato da Badio, come abbiamo detto, è invece fisso e frontale e richiede, di conseguenza, di marcare la posizione del personaggio, e la sua eventuale torsione, rispetto alla linea del *proscenio*.

Mi sembra evidente – e si potrebbe continuare a lungo – che l'invenzione del commento visivo dell'edizione lionese dipenda dallo schema che si irra-

20. Rivedi nota 8.

dia dalla tradizione antica dei Terenzi illustrati a partire dall'archetipo del V secolo, oggetto di ricostruzione appassionata: impensabile che solo a partire dalla materia verbale delle commedie il disegnatore delle incisioni abbia potuto ottenere schemi iconografici identici, identiche posizioni dei personaggi, medesima funzionalizzazione della porta con tenda. Chiarire a quale altezza della tradizione e, eventualmente, in rapporto a quale preciso esemplare, o supponendo un esemplare di riferimento, resta il compito per un'indagine di dettaglio (anche nella combinazione dei dati testuali, cioè nel rapporto del testo terenziano del Terenzio lionese rispetto alla tradizione manoscritta), che qui non possiamo condurre e che, del resto, ci importa relativamente, nell'esigenza di mettere in campo nei suoi termini di massima, ovvero di interesse generalmente culturale, il rapporto complessivo.

Ma vediamo, prima di chiudere su questo punto, un ultimo dettaglio, in rapporto al parto di Glicerio e al bambino in scena. Mentre la tradizione più recente disperde e banalizza alcuni tratti – nel Vaticano lat. 3305, per esempio, il bambino assume la stazza imbarazzante di un energumeno –, le vignette lionesi si comprendono muovere da terreni insospettati e, anzi, la loro considerazione aiuta a leggere meglio la tradizione più antica. La levatrice Lesbia, che si affaccia all'interno della cabina rivelando la partoriente a letto, illumina la scansione dell'immagine che nel codice di partenza pone Lesbia a sostenere in piedi Glicerio, in posa affaticata, a sinistra della porta con tenda: di qua, sinteticamente, è espresso lo spazio della casa, di là quello della strada. Ci si rivela, dunque, un dettaglio decisivo, che abbiamo già supposto: nello stesso archetipo la porta non vuole essere necessariamente una porta di scena, nel senso della riproduzione realistica di quello che si vedeva originalmente su un palcoscenico, ma una soglia simbolica di delimitazione dello spazio dell'azione, in tal senso latamente scenografica. Una soglia simbolica non significa la riproduzione di un'azione teatrale, ma certamente postula, insieme alle maschere che i personaggi portano sul volto, un'idea o un nesso di rapporto col teatro. E un'idea di teatro – in un diverso orizzonte, quello della ricostruzione umanistica – si esprime medesimamente nel nostro *Terenzio cum figuris*.

9. È lo stesso Badio a descrivere, nei suoi successivi *Prenotamenta* («qui constituent un traité très complet de la comédie», annotava Renouard in anni lontani),²¹ gli elementi del suo *bricolage* restitutivo, in un breve e rilevante testo che occupa solo undici pagine nella prima edizione veneziana, e di cui manca purtroppo ancora un'edizione moderna annotata.

21. Rivedi nota 1.

Qui ci si imbatte in dati illuminanti per la comprensione del commento per immagini dell'edizione lionese, di cui si può pensare il contenuto del libretto costituisse prima un sapere di sottotraccia o poco dopo una sistemazione di dati retrospettiva. Del resto nelle ristampe successive i *Prenotamenta*, come abbiamo ricordato, faranno blocco col resto, posti in testa al libro, sostituendo le immagini con le parole. Il breve compendio mette insieme tre tradizioni: la *Vita Terentii*, caratterizzante la via degli umanisti regolari, soprattutto italiani (si pensi a Petrarca); l'illustrazione della *commedia* come genere (traccia di lunga tradizione e ora rivista alla luce della rilettura della *Poetica* aristotelica e del commento di Donato) e – ultima e si direbbe più importante – quella del teatro inteso come genere rappresentativo e luogo scenico.²² Se i primi due orizzonti non appaiono particolarmente originali, il terzo – che principia dall'identificazione del Teatro come un edificio – si rivolge invece a un sapere molto più problematico, aperto a suggestioni e inevitabilmente a confusioni e ricostruzioni immaginative.

Mi limito a una rapida selezione di alcuni elementi e riferimenti caratterizzanti, a partire dall'indicazione che *Theatrum* è vocabolo greco, «vulgariter spectaculum» (parola che fa venire in mente Pellegrino Prisciani o, almeno, i suoi orizzonti di riflessione e che ci potrebbe riportare agli anni del praticantato ferrarese di Badio), e ancora «locus aptus ad inspiciendum»: «domus amplissima undique aperta in qua ludi et spectacula in urbe romana plurima exhibebant». Le referenze onomastiche citate rinviano esplicitamente all'*Orthographia* di Giovanni Tortelli e, risalendo all'indietro, a Cassiodoro, pure direttamente menzionato, a proposito della traduzione di *teatro* con *visorium* (come ancora, appunto, in Prisciani). Ovvio trovare di seguito le notizie, spesso di lata discendenza tardoantica, che si polarizzano intorno alla tradizione vitruviana: dai *fornices* delle prostitute associati al Teatro (come si vede, appunto, nella vignetta di apertura del Terenzio lionese), alle tipiche nozioni di storia dell'edificio teatrale a Roma antica, con il privilegiato riferimento – da Plinio – al mirabolante doppio 'anfiteatro' mobile di Caio Curione, e così via. Troviamo

22. Ecco la scaletta degli argomenti offerta dai titoli dei capitoli: *Quid sit poeta et quanta ejus dignitas; Quotuplicia sint poetarum scripta; De triplici carminum stylo et pedum ludentium ornamentis; Descriptiones et differentiae tragoediae et comoediae; De origine et inventionem satyrrarum tragoediarum et comoediarum; De instrumentis et prosceniis dramatum, praecipue comoediarum; De theatro et ejus constructionibus; De scenis et prosceniis; De personis et earum indumentis et coloribus; De prosceniorum ornatu et instructione; De ludis romanis et festivitibus in quibus agi consueverunt comoediae; De speciebus comoediarum; De partibus comoediarum; De membris comoediarum et primo de tribus non principalibus in comoedia; De actionibus et eorum distinctione in comoediis; De decoro et primo personarum; De rerum decoro; De verborum decoro; De decoro totius operis; De quattuor causis hujus operis; De Terentii vita; De forma, operibus et laude Terentii.*

poi una rapida descrizione degli elementi caratterizzanti il palcoscenico antico: le porte delle case che determinano il *proscenium* e, ai suoi lati, gli altari dedicati ai numi ‘comici’: come testimonia Donato, *iuxta proscenia*, si davano i due altari, di Febo e Libero, che è quanto precisamente testimoniano le vignette dell’*Andria* con la loro più innovativa aggiunta, quella dell’ambientazione dell’azione sopra appunto a un palcoscenico. Non manca – e di questo mi sono già occupato in altra sede – la menzione del termine-chiave *umbraculum* e delle sue fonti, ripresa da molti e anche da Leon Battista Alberti; ma non serve indugiare oltre, se non per dire come questo termine segni il punto di relazione alla descrizione del palcoscenico («proscenia idest loca lusoria ante scenas facta»), nella parte opposta a quella di chi guardava («opposita spectatoribus»), dove – ma qui si tratta di individuare con più precisione le fonti – le vecchie definizioni della tradizione enciclopedico-etimologica appaiono riprese e, nei limiti del possibile, chiarite.

Leggere i *Prenotamenta* sembra necessario – anche se la cosa, come abbiamo ricordato, non ci risulta sorprendentemente praticata – per una comprensione minimamente circostanziata delle immagini del Terenzio lionese, sulle quali si sono proiettate fantasie retrospettive di ogni tipo, dall’idea ingenua di vedere qui delle istantanee di recite umanistiche, alle ipotesi – anche in lavori di grande pregnanza e di indubitabile valore conoscitivo – di osservare in esse tracce di un passaggio da un impianto di scena medievale, o ‘romanza’, alla ricomprensione di un palcoscenico classico, o ‘antico’.²³ Ho già espresso altrove quello che, in generale, penso al proposito: più che di un passaggio evolutivo si tratta, semmai, dei condizionamenti della cultura materiale dello spettacolo e della tradizione medievale sulla ricostruzione filologico-antiquaria. Ma qui, senza entrare nella discussione delle ipotesi di riferimento, interessa solo una contestualizzazione puntuale, nei limiti, degli elementi offerti da alcuni luoghi dei *Prenotamenta*. Offriamo dunque – in parallelo al campione di confronto iconografico prima proposto – un esempio campionario di scandaglio di fonti testuali.

Si veda, in particolare, questo passo, in cui il ‘fronte’ della scena (*frons scenae*) sembra confondersi col ‘frontespizio’ del libro, inteso nel senso della dascalìa antica. Leggiamo, dunque, dal capitoletto che si intitola *De proscenio ornatu et instructione*, dove la *prima fronte* del *proscenium* si pensa deputata a mostrare il *titulus*:

23. Quanto al dittico «pratica scenica ‘romanza’/«tradizione classicistica o pseudo-vitruviana» cfr. L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 48 n.-54 n.; 170 n.-174 n. Si vedano anche le riflessioni di S. MAZZONI, *Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*, «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, pp. 9-137, in partic. p. 93 e relativa bibliografia.

Colligamus ergo paucis ornatum et instructionem proscenii idest loci in quo ludebant. In cuius prima fronte titulus preponebant: in quo quidem titulo ut plurimum tria habebant. Nomen scriptoris, nomen fabule seu comedie, nomen actoris seu lusoris, et si ex greco translata fuerit etiam greci factoris nomen insertum fuit ut post latius videbimus. In pavimento autem proscenii supra quod ambulabant strata erant tapeta[,] sub ipsa autem scena superficies erant domorum cum inscriptionibus dominorum suorum, deinde suppara sue cortine tenues erant[,] post quas histriones latebant et inde lusuri prodibant. In dextera parte proscenii ara erat Liberi patris. In sinistra Apollinis. Sed post velamina erat olim chorus qui cantica ut dixi precinebat.²⁴

Dunque l'umanista fiammingo immaginava leggibili sulla scena tanto le informazioni delle didascalie antiche relative al dramma, al suo autore e ai magistrati in carica, sia il nome del suo *actor* o *lusor* (si vedano le didascalie in alcune figure introduttive dei codici antichi, impaginate, in capitali, sopra all'edicola con le maschere schierate).

Come mai però appare qui un singolare: attore e non attori? Ciò sembra in contraddizione con il dato più immediato offerto delle vignette lionesi, dove ci sembra di osservare a una recita per 'parti distribuite', ovvero per un complesso di attori che incarnano ciascuno un personaggio, delle *fabulae* terenziane. In realtà anche in questa lettura immediata un elemento contrasta potentemente con gli elementi referenziali per una plausibile 'recita' della fine del XV secolo e con gli usi di quel tempo: la presenza di donne sulla scena. Raccogliamo anche questo dato, su cui torneremo a ragionare, e teniamolo da parte.

Diciamo, intanto, che dobbiamo immaginare una sorta di proiezione sulla scena della didascalia di apertura delle commedie terenziane, contenente gli elementi referenziali dell'originale rappresentazione. Ne consegue che le scritte che vediamo nelle vignette del Terenzio lionese poste sopra le cabine con porta e tendine, che indicano appunto – come elemento fisso dell'impianto di ciascuna commedia – le *inscriptiones dominorum* riferite alle singole case, non vanno immaginate quali didascalie di collocazione cartacea, ma come elementi visibili sulla scena dagli spettatori (di contro alle didascalie

24. «Diciamo brevemente dell'aspetto e della struttura del proscenio, cioè della sede deputata alla rappresentazione. Sul frontone di esso era collocato un *titulus* [cartello] con, in generale, tre indicazioni: il nome dell'autore, il titolo del dramma, ovvero sia della commedia, il nome dell'attore; nonché – come ci capiterà di dire più diffusamente –, il nome dell'autore greco, se si trattava di cosa che dal greco era stata tradotta. Sul pavimento del proscenio, dove si camminava, erano stesi alcuni tappeti; sotto il fastigio della fronte scenica erano le facciate delle case con l'indicazione dei personaggi che le abitavano, e vi erano drappi o veli sottili dietro ai quali gli istrioni stavano occulti e dai quali uscivano al momento di agire. A destra del proscenio era l'altare di Bacco, a sinistra quello di Apollo. Dietro alle cortine stava talvolta il coro che, come detto, eseguiva le parti cantate».

abbreviate ‘in cartiglio’ che, messe accanto a ciascuno di essi, dichiarano il nome dei personaggi volta per volta effigiati). Il fatto che esse siano espresse al genitivo – senza il riferimento testuale che ora abbiamo visto – era stato giustamente sottolineato da Ludovico Zorzi, però in connessione all’idea di fondo di un’eredità o conservazione di un carattere della scena medievale a *mansiones*, cui abbiamo sopra accennato, dove ogni padiglione rappresenterebbe la casa di un personaggio.²⁵ Le *inscriptiones dominorum* – senza qui affrontare la questione più ampia, come abbiamo detto – sono, in ogni caso, definite nell’ambito della riconduzione della didascalia al *proscenium*, secondo l’idea che abbiamo visto, riferite alle ‘case di scena’, a cui si riferiscono diversi gruppi di personaggi che le abitano.

Si può invece spiegare compiutamente, col ricorso a fonti dirimenti, lo strano percorso che genera dei tappeti davanti al *proscenium* e delle tende più leggere (*suppara seu cortinae tenues*) sulle porte di scena, dietro a cui si nascondono e da cui si affacciano gli *histriones*. Si tratta della divaricata spiegazione degli *aulea* di scena dei latini (citata nell’*Ars poetica* di Orazio) offerta da glossatori ed etimologisti nella tradizione secolare che precede Badio. Da una parte i tappeti di Attalo re di Pergamo e, nel riflesso dell’esperienza diretta dell’umanista, dei moderni fiamminghi, posti *antem proscenium* (ciò che le vignette

25. Nel fondamentale saggio, ormai di mezzo secolo fa, dedicato al motivo della ‘scena a portico’ (1964, quindi in *Il teatro e la città*, cit. pp. 295–326: 315) Ludovico Zorzi osservava in una breve implicazione del Terenzio lione: «In alcune di queste [vignette], che illustrano rispettivamente scene dell’*Hecyra* e dell’*Andria*, vediamo che gli archetti recano iscritti sull’architrave i nomi dei personaggi e sono chiusi da tende. Ogni padiglione, secondo una tecnica che ricorda da vicino quella dei polittici e delle *mansiones* medioevali, rappresenta la ‘casa’ del personaggio: il che è confermato dalla forma del nome al genitivo, preceduto in alcuni casi dall’abbreviazione *Do.*: *domus Phidippi*, *domus Symo[nis]*». Certo bisogna ipotizzare un ‘domus’ sottointeso, però l’abbreviazione *Do.*: – che precede solo i nomi del *senex*–‘padrone’ – va sciolta in *Domini*. Ecco uno scioglimento completo delle didascalie poste ‘sopra le porte’ nel Terenzio lione: *Andria*: Carini, Chreme[tis], Chrisidis, Do[mini] Symonis; *Heautontimorumenos*: Mene[demi], Chremetis, Phaniae [«vicinum Phanium», è cit. al v. 169 e non è un personaggio ‘apparente’], Bachidis; *Eunuchus*: Do[mini] Lachis, Thaidis, Chremetis, Thrasonis; *Adelphoi*: Do[mini] Mit[onis], Demeae, Hegionis, Sostratae, Sannionis; *Phormio*: Do[mini] Demipho[nis], Chremetis, Dorionis; *Hecyra*: Do[mini] Phidippi, Lachetis, Bachidis, Syrae. *Inscriptiones dominorum* indica, quindi, non la cabina del singolo personaggio, ma le effettive case, senza virgolette, previste dall’azione (quattro nell’*Andria*, quattro nell’*Heautontimorumenos*, cinque nell’*Eunuchus*, cinque negli *Adelphoi*, tre nel *Phormio*, quattro nell’*Hecyra*), ciascuna identificata con una delle porte del *proscenium* (ingresso appunto a una ‘casa scenica’, prevista dall’azione). Delle modulazioni differenti della forma del *frons scenae*, tra scena ed edificio-teatro, si è detto nel testo. Per un’ottima sintesi del panorama di riferimento – col richiamo alla «filologia d’avanguardia» accanto alle possibili «usanze spettacolari radicate nel passato» – cfr. M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 62.

non rappresentano), e, dall'altra, le *cortinae tenues* che velano le porte delle case indicate dalle *inscripciones* che le riferiscono ai rispettivi padroni. Lo spazio mentale, ricostruttivo, di un simile luogo scenico sembra, a partire da queste indicazioni, far prevalere la cultura delle glosse sui possibili riferimenti diretti a una realtà rappresentativa da coinvolgere e a cui ispirarsi nell'esperienza del teatro concreto degli ultimi decenni del XV secolo. Non voglio, naturalmente, negare in assoluto suggestioni e interferenze in tale direzione, ma porre una distinzione di partenza.

I 'tappeti' (*aulea*), stesi o appesi, di cui si parla con non poca confusione nelle fonti e di cui scrivono i contemporanei di Badio (come Beato Renano, amico e corrispondente di Erasmo da Rotterdam),²⁶ dipendono da un passo di Isidoro di Siviglia. In un altro passo, che ora vedremo, Badio cita i tappeti in antico appesi alle pareti *in aula Attali regis inventa* – ovvero Attalo I di Pergamo –, ricalcando dappresso *Etymologiae* xix 26 8, dove si legge appunto: «Aulaea vela picta et grandia; quae ideo aleata dicta sunt quod primum in aula Attali regis Asiae [...] inventae sunt». Badio aggiunge, subito dopo, un richiamo del tutto eccezionale alla sua esperienza concreta e presente: «erant aulea qualia nunc tapeta sunt in Flandria».

Recentemente, interessandomi ai commenti medievali all'*Ars poetica* di Orazio, ho potuto reperire altri tasselli di questa storia, che è ovviamente connesso alla citazione dell'uso del sipario da parte degli antichi in uno dei testi più celebri della tradizione occidentale.²⁷ L'autore del commento più importante e diffuso del Medioevo, il cosiddetto *Materia*, composto in Francia nel XII secolo, non comprende evidentemente la funzione degli *aulea manentis* e intende – senz'altro con Isidoro – l'antico luogo chiamato 'Teatro' ornato con preziosi tappeti, appesi alle pareti. Così la glossa al v. 154:

Nota quod in recitationibus theatrum parabatur auleis, et finita recitatione dicebat recitator ad populum: vos valet et plaudite [...] *Aulea*, donec scilicet replicentur (finita enim recitatione plicabantur).

26. Cfr. S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 156, dove il passo è citato in rapporto alle vignette dell'edizione lionese.

27. Per i commenti di seguito citati – da cui ricavo le glosse ai vv. 153-154 dell'*Ars poetica* – cfr. rispettivamente: *Anonymus Turicensis*: I. HAJDÜ, *Ein Zürcher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur 'Ars poetica' des Horaz*, «Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin», 1993, 63, pp. 231-293; *Materia*: K. FRIIS-JENSEN, *The 'Ars Poetica' in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, «Cahiers de l'Institut du Moyen âge grec et latin», 1990, 60, pp. 319-388; Francesco da Buti: C. NARDELLO, *Il commento di Francesco da Buti all' 'Ars poetica' di Orazio*, tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli studi di Padova, xx ciclo, 2008, tutor: prof. Paola Rigo.

Dove l'interprete – non senza, per noi, un qualche divertimento – immagina i suddetti tappeti venir tolti dalle pareti, ripiegati e riposti alla fine della recita. Il precedente *Anonymus Turicensis*, sempre del XII secolo, ricalca più dettagliatamente la fonte:

Aulaea dicuntur cortine, quae in theatro suspendebatur, ut inornatus loci oblectarent populum, et dicta sunt ab Attalis regis Pergamorum, qui solum Romanum populum dignum herede elegit.

La perdita della funzionalità, nella non comprensione della forma e della natura del sipario, produce per fraintendimento l'idea di una funzione decorativa di un drappo appeso, trasformando la tela di scena in tappeto. Due secoli dopo nemmeno Francesco da Buti – commentatore di Orazio – arriva a una piena comprensione dell'uso teatrale delle 'cortine', poiché egli continua a parlare di un elemento di 'decorazione', ma qui, tuttavia, il richiamo alla tenda che copre in chiesa lo spazio della predicazione e il predicatore offre un elemento di indubitabile maggiore vicinanza all'esperienza degli spettatori antichi:

manentis aulea, idest expentantis cortinas que tendebantur in theatris, ubi fiebant recitationes poematum tempore Oratii in civitate Romana ad decorem, ubi conveniebat populus ad audiendum, quando poema erat pulcrum, in magna frequentia; sicut modo persone ad predicationes in Ecclesia et quando predicator est sufficiens ut delectet populum, veniunt auditores cito pro habendo bonum locum, antequam trahatur tenda et locant se ad sedendum. Et a simili dicit Oratius: *aulea manentis*, quasi dicat venientis ante tempus recitationis, et usque sessuri, idest et semper moraturi ad sedendum, idest non discendentes propter tedium, sicut fiebat quando poema non placebat et sicut fit modo quando predicator non placet, donec cantor, idest recitator, dicat «vos plaudite»: hec verba solebant dicere recitatores quando licentiabant populum, finita recitatione; idem «gaudete vos», sicut hodie predicator dant benedictionem, et per hoc vult intelligere usque ad finem.²⁸

Forse sulla scorta di un elemento visivo, Badio avverte, tuttavia, la necessità di un referente diverso, incompatibile con i *tapeta* con cui viene confuso l'e-

28. «*Manentis aulea*, cioè che attende le cortine che si tendevano per ornamento nei teatri, dove a Roma, al tempo di Orazio, si recitavano le composizioni poetiche, e dove il popolo si riuniva numeroso ad ascoltare (se il testo era bello): così come ora fa chi va ad ascoltare le prediche in chiesa. E se il predicatore è capace abbastanza da interessare il popolo, gli spettatori arrivano per tempo ad accaparrarsi i posti buoni, e si siedono prima che sia tirata la tenda. Orazio dice di qualcosa di simile: *aulea manentis* è come se dicesse di uno che va allo spettacolo prima dell'inizio, e che rimarrà seduto, cioè non se ne andrà per la noia: ciò che invece accadeva quando la lettura del componimento non piaceva; e ciò che accade oggi quando non piace il predicatore, *donec cantor*, cioè il recitatore, dicat «*vos plaudite*»: queste parole erano pronunciate di rito quando, concluso lo spettacolo, si dava licenza al popolo di andarsene».

lemento degli *aulea*-sipario, nell'esigenza di una stoffa più leggera atta a fare da tenda. Se le immagini del Terenzio lionese possiedono – come abbiamo supposto – il loro punto di partenza in un codice tardoantico con le soglie di porta con tendine, questa direzione di ricerca risulterà tanto più evidente (e una tendina è, del resto, quella che copre parzialmente Calliopio e da cui esce un istrione mascherato nella stessa *domus*-scena che appare nell'antiporta del *Térence des Ducs* e del suo codice 'gemello'). Badio non cita gli apparati di sacre rappresentazioni e le loro tendine, mente cita altri referenti – dai tappeti di Fiandra all'istrione mascherato che ora vedremo – della sua esperienza concreta.

Stoffe leggere e, dunque, porte velate: «suppara seu cortine tenues». Isidoro offre infatti un'illustrazione del termine *sabanum*, «dicta quod obiectu suo interiora domorum velant» e anche *supparum* risulta attestato nelle *Etymologiae*, questa volta nel libro dedicato alle navi, dove indica un tipo di vela (e anche una parte di veste femminile, il velo che si portava sul braccio). Ed ecco proprio la parola *siparum*, che ci spalanca una direzione forse inattesa: «Siparum genus veli unum pedem habens [...] quod ex separatione existimant nominatum». ²⁹ Insomma: la preistoria del nostro *sipario* – da 'separare', secondo l'etimologia proposta da Isidoro – recupera per altra via una funzione degli incompresi *aulea*. *Sipārum*, *sīpārus*, *sīphārum* e *suppārum*, *supparus*, sia maschile che neutro, sono forme cangianti di questo oggetto, esso stesso cangiante, nel vocabolario mediolatino.

Si illuminerebbero così – attraverso questo tragitto – tanto la riconduzione caratterizzante al nascondimento dell'interno domestico agli spettatori, nella chiusura delle singole cabine, quanto la connessione al mitico *umbraculum* (tenda, velo, tappeto) dietro cui la tradizione tardolatina e medievale (da Servio e Isidoro via via discendendo nei secoli) dichiara nascondersi le *persone larvate* prima della loro uscita sulla scena: «in illo umbraculo latebant persone larvate, que ad vocem recitantis exhibant ad gestos faciendos», scrive per esempio nelle sue *Magnae Derivationes* Uguccione da Pisa. Badio sembra distinguere ancora con maggior precisione: «erant quedam umbracula seu absconsoria in quibus abscondebant lusoires donec exire deberent».

Nelle fonti ora rammentate le *persone larvate* non pronunciano battute e si tratta certo di mimi che si immaginano uscire 'facendo gesti' alla voce di un lettore unico. Nelle vignette del Terenzio lionese vediamo invece personaggi uscire ed entrare dalle porte di scena con tendine, e torniamo dunque al nostro interrogativo di partenza.

10. Proviamo a porre la questione osservando l'altro elemento caratterizzante la trasmissione del patrimonio della cultura materiale del teatro antico,

29. Per le differenti forme, si veda il *Lexicon* del Forcellini.

viceversa, a differenza dell'arco di porta con tendina, disperso nei secoli e divenuto evanescente o deliberatamente trascurato nel Terenzio lionese: la maschera (*persona*).

Indubitabile un decisivo spostamento: dalle *personae* della commedia antica ai mimi 'mascherati' che vediamo agire in specie diabolico-carnevalesca in molte immagini (nel corredo illustrativo che dal *De civitate Dei* si trasmette, lateralmente, alla stessa tradizione terenziana). Certo, a inizio del XV secolo, il *Térence des ducs* e il codice gemello mostrano un'indubitabile separazione, proprio mentre documentano la continuità rispetto alla tradizione che si irradia dal Terenzio vaticano. Nell'antiporta le *personae* non sono quelle del dramma (appunto le *dramatis personae*, che nei codici più antichi sono rappresentate dalla disposizione in sequenza d'ingresso in scena dei personaggi dalle maschere sugli scaffali di un'edicola), ma i mimi mascherati che accompagnano la lettura ad alta voce tenuta davanti al 'popolo romano' dal *comedo* Calliopio, *lector unicus*.

Le moltissime illustrazioni che seguono visualizzano i personaggi, di specie totalmente umana, anzi 'contemporanea', della *fabula*, non gli attori che vestono i loro panni su una scena (come erano i personaggi *larvati* delle illustrazioni più antiche). Abbiamo visto sinteticamente come nei Terenzi medievali, non a caso, l'elemento della maschera scompare, a favore della rappresentazione 'realistica' del personaggio. Attraverso una serie di plausibili riprese si può fondatamente presumere la trasformazione della maschera (come si vede efficacemente nel codice Vaticano lat. 3305, dove i profili appaiono esagerati ed espressivi) in una fisionomia umana, anzi tipologica, realisticamente caratterizzata sotto il profilo fisiognomico. Badio disponeva di un codice 'con figure' in cui i personaggi non portavano più sul volto maschere? Oppure la cultura dell'illustratore era condizionata dalla tradizione – in particolare da quella dei codici primoquattrocenteschi – della raffigurazione 'realistica' e contemporanea, in preziosi panni 'alla borgognona', quale visualizzazione della *fabula* e non di una sua rappresentazione sulla scena? O esiste per caso un'altra spiegazione possibile?

I *Prenotamenta* fanno comprendere, tuttavia, che Badio aveva presente una qualche nozione sull'uso antico della maschera, anche se in una maniera complicata e confusa. Si veda, dunque, il breve e denso paragrafo intitolato *De instrumentis et prosceniis dramatum precipue comediarum*, che affronta la questione, tra la descrizione del proscenio e le congetture sull'uso in scena delle trombe (*tibie*). L'umanista ripercorre in esso prima sinteticamente e fantasiosamente un tragitto storico relativo all'oggetto maschera, risalendo ai tempi remotissimi, anzi mitici, in cui sarebbe nata la tragedia, in cui gli uomini si tingevano o coprivano il volto in contesti rituali (citando Virgilio come autorità, con riferimento a *Georgiche* II 385 ss., dove si racconta degli Ausonii, discendenti dai troiani, che invocavano ubriachi e schiamazzanti Bacco, «oraque cortici-

bus sumunt horrenda cavatis»). L'itinerario è dunque precisamente stabilito: dalla faccia imbrattata con la feccia del vino alla nascita della vera e propria maschera ricavata dalla corteccia dell'albero. Qui cade una delle note più interessanti di tutti i *Prenotamenta*, uno dei due soli luoghi – se non ho visto male – in cui Badio richiami il suo tempo presente e l'esperienza dei luoghi conosciuti (insieme, appunto, ai tappeti di Fiandra). Qui, addirittura, l'umanista glossa concedendosi un'eccezionale intromissione del francese: «Personae sunt autem *faulx visaiges*».

Più sopra – al capitolo intitolato *De origine et inventione satyrarum, tragediarum et comediarum* – si legge un identico inciso e riferimento, che distingue il tempo mitico dei generi teatrali nati dal rito da quello della vera e propria commedia, con personaggi mascherati, in cui «nondum erant personae hoc est *faulx visaiges* reperte, quas Tespis postea invenit». Si noti: non il diffusissimo latino *larva* (forse perché sentito legato al referente di *masca* come 'strega': si veda l'abbondante documentazione offerta dal *Glossarium mediae et infimae latinitatis* del Du Cange), ma quello di *faux visage*, impiegato più diffusamente per ogni forma di dissimulazione e travestimento, di volto che copre il volto.³⁰

Quanto alle 'molte ragioni' dell'uso scenico della maschera si mette in risalto quella considerata principale, cioè dell'amplificazione della voce, per comprendere poi la differenziazione dei personaggi che il suo uso consente all'attore unico:

Una est quia varium et plenior sonum reddunt: a personando enim dicitur persona: eo quod per varias personas vox unius hominis varie sonat. Ideoque qui historias regum principumque in cameris precio ludunt: ut nunc vulgo est videre in Flandria et regionibus vicinis varias personas accipiunt: ut unus auctor [*auctor* in altre edizioni] seu lusor varios posset presentare. Alia causa est quia opus est aliquando representare personas infantis, aliquando adulescentis, aliquando viri, aliquando senis, aliquando decrepiti, aliquando regis, aliquando principis, aliquando cursoris, aliquando agricolae, aliquando mercatoris, aliquando traditoris aut hominis perfidi, quocirca necesse est varias sibi sumere personas.³¹

30. Cfr. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s.v. *masca*: «Gall. *Faux visage*, Lat. *larva*, quod vulgo dicitur *Mascara*».

31. «Una [ragione] è perché produce un suono variabile e più intenso: *persona* è detta infatti da *personare*, in quanto per mezzo di diverse *personae* la voce di un solo esecutore può assumere timbri diversi. Perciò quelli che rappresentano in privato e dietro compenso le storie dei re e di personaggi importanti – come oggi si dice capitani nelle Fiandre – indossano varie maschere, in modo che un solo attore possa interpretare vari ruoli. Un altro motivo è che talvolta bisogna impersonare ruoli infantili, talaltra ruoli adolescenziali, oppure maturi, o d'anziano o di vecchio decrepito; e ora di re, ora di principe, di servitore, di contadino, di mercante, di traditore o di scellerato: circostanze per cui è indispensabile indossare maschere».

Badio sembra concepire la recitazione con la maschera – anzi, con le maschere – come a carico di un solo interprete, in questo caso non un lettore esterno all'azione raffigurativa dei mimi, ma, sembra, di un *lusor* che modula la propria voce in rapporto alle varie maschere indossate. O, almeno, è quanto egli ha visto fare o sentito raccontare relativamente a istrioni che – a pagamento, in 'stanze' – rappresentavano storie di re e principi (dunque tragedie, non farse o 'commedie') in cui sostenevano tutte le parti, mettendo e togliendo maschere differenti, «in Flandria et regionibus vicinis»: uno è dunque l'*auctor* (confuso con *actor*, 'attore'), *variae* sono le *personae*.

Si può allegare inoltre una significativa testimonianza ulteriore. Ho già approfondito il caso delle commedie, scritte e 'rappresentate' a Venezia negli anni Trenta del XV secolo (dunque mezzo secolo prima del Terenzio lionese) da Tito Livio De' Frulovisi: esempio concreto e non solo sognato o immaginato di ricostruzione della pubblica lettura dei romani antichi con accompagnamento di mimi.³² Perché il maestro-umanista ricorda, volta per volta, un solo nome per la messa in scena delle sue commedie (quelli degli studenti Girolamo da Ponte rispettivamente per la *Corallaria* e per l'*Oratoria*; Simone Fioravanti per i *Claudi duo*; il *rector scholarum* Paolo di Andrea per il *Symmachus*)? Sicuramente perché ciascuna di esse veniva letta da una sola persona davanti agli spettatori, e in alcuni casi – quelli più fortunati – con l'accompagnamento dell'azione pantomimica, appaltata a *mimi* o *hystriones* evidentemente retribuiti. *Loquitur Hyeronimus da Ponte*, si legge nella didascalia della *Corallaria*; *Acta Venetiis sine mimis* in quella dei *Claudi duo*. I *mimi* o *hystriones*, vale a dire dei figuranti esterni, realizzavano l'*ornatus*, non gli studenti che leggevano o declamavano il testo, dimostrando la loro acquisizione di capacità retoriche.

Anche a voler lasciare aperta la discussione sul nostro caso, non si può non notare che siamo tornati alla medesima formulazione al singolare che abbiamo prima messo da parte e lasciata in sospeso: se sul *proscenium* Badio immaginava scritto il nome dell'*actor* o *lusor* della commedia inscenata, così egli riconduce le varie maschere alla necessità di differenziare la propria presenza da parte del *lusor* inteso come *unius hominis*, dell'attore solitario che deve *varias sibi sumere personas*. E il cerchio mi pare si chiuda, indicando tra l'altro un vistoso punto di partenza per la tradizione – descritta da Pietro Aretino e poi da Orlando di Lasso a Venezia, nei decenni seguenti del XVI secolo, quando il teatro per parti distribuite è diventato esperienza comune – dell'istrione solitario uso ad

32. Cfr. P. VESCOVO, "Oggi d'i nostri mimi senza vergogna serà publicato". Noterella per la 'Venietiana', in *Lingua, letteratura e umanità. Studi offerti dagli amici ad Antonio Daniele*, a cura di V. FORMENTIN et al., Padova, Cleup, 2016, pp. 167-177.

assumere più personaggi recitando *dietro cortina*, cioè entrando e uscendo da essa nelle sue plurime contraffazioni o *vespri di voci*.

Nelle vignette lionesi i personaggi non appaiono mascherati, ma nella (ideale) realtà del loro stato di genere, anagrafe, appartenenza: 'realisticamente', abbiamo detto, vecchi e giovani, padroni e servi, uomini e donne. Non, dunque, nell'ultimo e più rilevante caso, 'attori' antichi che portano maschere da donna, ma 'vere' donne, abbigliate alla moda presente: esperienza non possibile sulle scene della fine del XV secolo. Sembra dunque di vedere qui rappresentato ciò che il teatro moderno, 'rinascendo', dovrà attendere per parecchi decenni ancora: esperienza male adattabile non solo all'idea della 'riproduzione' di una recita della fine del XV secolo, ma anche alla supposizione ricostruttiva di una recita degli antichi romani.

La presenza delle donne sulla scena mi sembra un indizio ulteriore per un'interpretazione meno direttamente legata al sistema rappresentativo inteso in senso letterale, elemento che indica all'opposto la necessità di cogliere una doppia natura di queste illustrazioni, che abbiamo ipotizzato riprendere la struttura e la forma di illustrazioni antiche. Direi che siamo di fronte a una 'recita' che ha luogo solo nello spazio in cui si immagina 'in forma di figura' il contenuto della *fabula*, trasposto però in un luogo che ha i caratteri e gli elementi della scena teatrale, a partire da una rinnovata acquisizione antiquario-filologica di dati materiali relativi al teatro antico, in una complessa assimilazione e sintesi di tradizioni.

Penso che nessuna rappresentazione per attori incarnanti i singoli personaggi esistesse – almeno in *Flandria* o a Parigi – nell'esperienza reale dell'uomo Jan Bade Van Asche (quello che egli aveva visto a Ferrara non sappiamo), mentre un sapere fatto di glosse testuali e di tradizione di immagini si confronta e complica nella singolare e straordinaria avventura conoscitiva che si colloca tra il Terenzio lionese e i *Prenotamenta*, sullo scorcio del XV secolo. Forse la ricerca del teatro dell'umanista Jodocus Ascensius Badius ci può ricordare la celebre *busca de Averroès* su cui fantasticava, ma con straordinaria penetrazione storica, Borges.

I limiti di una tradizione e di una 'forma di discorso' umanistici non consentivano ancora l'intero, pieno, dispiegamento di una comprensione a tutto campo. Sul palcoscenico antico restituito – con assi e cavalletti, porte con tendine e scritte soprastanti, con suonatore di flauto, con gli altarini ai lati dedicati agli dèi deputati, con donne e uomini in panni moderni – la 'recita' forse resta quella, per voce sola, che si irradia dal rotolo che Calliopio tiene in mano, o che l'umanista commentatore tiene davanti a sé (Guido Juvenalis ritratto come un San Girolamo o Sant'Agostino nello studio dipinti dai pittori fiamminghi e poi dagli italiani dai primi ispirati). Una soluzione che spiega anche l'esigenza di modulare in varie forme – dal teatro-palcoscenico all'edificio-teatro (co-

me ben aveva visto Ruffini) – il luogo scenico e la sua memoria. Mostrare un luogo e illustrare una *fabula*: due direzioni che, se non mi inganno, appaiono qui in una congiunzione straordinariamente eloquente, sul punto di spezzarsi, mentre segnano i limiti di comprensione storica della *busca* di Badio e dei suoi contemporanei.